

Notas sobre a transmissão: articulações entre tradição e criação*

Notes on the transmission: articulations between tradition and creation

André Oliveira Costa**

Resumo

O objetivo deste artigo é discutir as condições da transmissão da cultura a partir dos referenciais situados pela psicanálise de Sigmund Freud e pela teoria política de Hannah Arendt. A elaboração operada é tecida às questões situadas por Orhan Pamuk, em *Meu nome é vermelho*, romance que permite desdobrar a complexidade implicada na transmissão, quando da passagem das sociedades organizadas pela tradição para as sociedades sustentadas pela produção individual. O argumento que atravessa o texto é o de que a transmissão, em nosso tempo, se sustenta em uma perda, efeito da apropriação de cada sujeito da herança que lhe é disponibilizada. É essa perda que permite, paradoxalmente, manter a referência ao passado.

Palavras-chave: TRANSMISSÃO; AUTORIDADE; CRIAÇÃO; ESTILO.

Abstract

The purpose of this article is to discuss the conditions of cultural transmission from the reference located by Sigmund Freud's psychoanalysis and Hannah Arendt's political theory. The operated development is woven to the questions placed by Orhan Pamuk, in *My name is red*, romance that allows unfold the complexity involved in the transmission when the passage of societies organized by the tradition to societies sustained by individual production. The argument that runs through the text is that the transmission, in our time, is based on a loss, effects of appropriation of each subject of inheritance that is available to you. It is this loss that allows paradoxically keeping the reference to the past.

Keywords: TRANSMISSION; AUTHORITY; CREATION; STYLE.

* Trabalho realizado com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

**Mestre em Filosofia (PUCRS). Doutor em Educação (UFRGS). Pós-doutorando pelo Programa de Pós-graduação Humanidades, Direitos e outras Legitimidades (Diversitas/FFLCH-USP). Psicanalista.

Endereço: Universidade de São Paulo - R. do Lago, 717 - Vila Universitária, São Paulo - SP, 05508-080
e-mail: androlicos@gmail.com

Introdução

As indagações oriundas da transformação operada no sujeito, em seu processo de constituição, tocam num ponto comum ao processo de transmissão da cultura. Em ambos os casos, busca-se pensar nas condições de inscrição simbólica do sujeito e nos limites de sua relação com a alteridade. Nesse solo comum, assentamos a discussão operada neste artigo, que procura dar consequências à proposição de que os laços entre os sujeitos produzem efeitos de transmissão quando se sustentam em perdas e torções criativas.

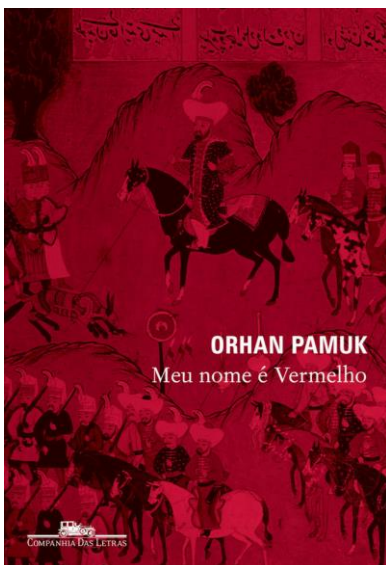
O que é transmitido de uma geração a outra, por exemplo, se sustenta em uma falta inscrita na relação. Falta que é apropriada pelas gerações vindouras, não de forma direta, em correspondência biunívoca, mas através de um processo crivado de rupturas e torções, das quais derivam elementos novos e inusitados, não controláveis por aqueles ocupados em transmitir a sabedoria acumulada no tempo. A proposta deste ensaio é examinar a transmissão como efeito do rompimento da continuidade temporal – rompimento que, paradoxalmente, permite continuidade. Sabemos que uma transmissão só se torna efetiva quando aquele que é depositário de uma herança encontra as vias de inscrever-se naquilo que lhe é transmitido. Ao contrário do que geralmente se costuma pensar, a possibilidade de cavar um lugar próprio no tesouro simbólico herdado não se dá na reiteração do patrimônio recebido, mas sim por efeito de rupturas e torções que permitem dar continuidade ao tempo passado para que o ontem se realize em um tempo futuro. É preciso transformar o passado para que possamos mantê-lo presente.

Esse trabalho deseja discutir a perda e a torção como operadores de transmissão. Para tanto, fazemo-nos acompanhar das formulações de Hannah Arendt e de Sigmund Freud, costurando nosso percurso teórico com as linhas traçadas no romance *Meu nome é vermelho* (2004), de Orhan Pamuk. Do pensamento de Arendt, como veremos a seguir, salientamos a tese de que a instauração da época moderna se fez acompanhar de uma crise que teve como consequência uma nova forma de transmissão da cultura, convocando o sujeito à responsabilidade do laço estabelecido com o outro. Da psicanálise, retomamos especialmente a teorização acerca do mal-estar não sobrepujável à inscrição do sujeito na cultura. Na tessitura das contribuições de ambos os autores, compomos os argumentos que nos permitem propor a perda e a torção como elementos fundamentais para considerar a transmissão do passado como capaz de promover um futuro que, no novo que enseja, do passado não se esqueça.

A crise da autoridade e os efeitos na transmissão da cultura

Em seu romance *Meu nome é vermelho*, o escritor turco Orhan Pamuk, ganhador do prêmio Nobel de Literatura em 2006, relata uma história que tem como fio condutor a investigação do assassinato de um ilustrador do atelier do grande sultão do Império Otomano, em Istambul, no final do século XVI. Para a celebração do milenário da Hégira, que marca a fuga de Maomé de Meca para Medina, o sultão havia encomendado a fabricação de um manuscrito ilustrado narrando seus principais momentos. Essa travessia, que estabeleceu o início do calendário islâmico, inscreve a ruptura fundamental de Maomé com a sociedade árabe daquele período, deslocando a predominância da sociedade dos laços sanguíneos para os laços religiosos.

Para a comemoração, foram encomendadas, aos mais talentosos miniaturistas do atelier do Tio Efêndi, ilustrações deste histórico acontecimento. O manuscrito, porém, provocou paixões e ódios entre os pintores de Istambul, na medida em que o ilustre mestre sugeriu ao sultão, retratá-lo à maneira dos europeus. Os miniaturistas contratados para



o serviço se inspiraram, pela primeira vez no âmbito da arte árabe, na pintura da escola veneziana, que se desenvolvia através da criação de retratos de pessoas da sociedade, utilizando a técnica da perspectiva e dando destaque à sombra, “a maior invenção dos mestres italianos” (Pamuk, 2004, p.163). Assim, os miniaturistas deixavam-se contagiar por uma nova forma de representação pictórica, abandonando os processos tradicionais dos grandes ilustradores orientais.

Mas esse novo olhar sobre o mundo não poderia ter sido recebido sem a oposição dos tradicionais ilustradores, pois ele ousava afastar a pintura do ponto de vista de Alá, traindo todas as regras da antiga escola de miniaturistas do Islã. É como se fosse produzido, através dessa ruptura, a quebra de todo tipo de relação paterna e filial entre os ilustradores e suas escolas. De um lado, estavam os pintores que buscavam representar o mundo conforme os olhos de Alá, sem deixar nenhum vestígio em sua obra de sua própria identidade, sem produzir nenhum estilo próprio ou assinatura: “Os velhos mestres pintavam essas miniaturas a partir da memória do próprio Alá. (...) Pintar é buscar as lembranças de Alá com o fim de ver o mundo tal como Ele o vê” (Pamuk, 2004, p.118). De outro, situavam-se os artistas europeus que retratavam a si mesmos – localizando o homem no centro da pintura, logo, do mundo – e identificavam em seu próprio estilo a marca de uma diferença, conforme vemos na declaração de uma das personagens, um ilustrador islâmico, mas admirador dessa nova técnica veneziana: “Era como se eu tivesse o desejo de me distinguir dos outros, de ser diferente de todos, de me sentir único. (...) Era, como dizer, um desejo criminoso de se valorizar diante de Alá, de se acreditar importante, de se colocar, em poucas palavras, no centro do mundo” (Pamuk, 2004, p.160).

O romance segue narrando a história policial que investiga o assassinato de um tradicional ilustrador, causado por um dos minimalistas contratados para elaborar a obra requerida pelo sultão. Mas, mais do que pano de fundo, o que vemos em suas tramas é o conflito que resulta do encontro entre duas culturas completamente diferentes; conflito que tem em seu cerne a tensão estabelecida entre a *criação* de um estilo próprio e a manutenção de uma *tradição*. De um lado, a cultura ocidental, com sua nova técnica de pintura, com artistas motivados pelo comércio e pela fama, pela criação de um estilo próprio e pela marca de sua assinatura. De outro lado, a cultura oriental, com a manutenção de suas raízes na sacra e milenar forma de representação do mundo. O romance de Pamuk leva-nos a pensar no processo de transmissão da cultura e o paradoxo que ele estabelece entre a manutenção da tradição e a necessidade da criação do novo. É por situar a linha de tensão entre a tradição e o novo que o chamamos para compor o tecido de nosso pensamento.

Um dos pontos fundamentais da filosofia de Hannah Arendt são as análises sobre o declínio da tradição e da crise da autoridade, cujos efeitos incidem sobre o processo de transmissão dos valores culturais. Arendt, no livro *Entre o passado e o futuro* (1954), inicia o capítulo “Que é a autoridade?” reformulando essa pergunta e enunciado sua hipótese. Para ela, é mais prudente perguntar *o que foi* a autoridade – conjugando-se o verbo no passado –, “pois somos tentados e autorizados a levantar essa questão por ter a autoridade desaparecido no mundo moderno” (Arendt, 1954/2005, p. 127).

A filósofa assinala que a crise na autoridade não se restringiu à esfera *política*, mas se espalhou também por camadas *pré-políticas*, como na criação dos filhos e na educação, relações nas quais a autoridade é uma condição natural – devido ao desamparo das crianças – e uma condição política – como transmissão de uma experiência que necessita de uma continuidade geracional. A crise na autoridade nas esferas pré-políticas levou a autora a pensar que “não estamos mais em posição de saber o que a autoridade realmente *é*” (Arendt, 1954/2005, p. 128). Ao longo do capítulo, Arendt analisa as condições da autoridade retornando às origens da filosofia política, da Grécia antiga (de Platão a Aristóteles) à época

Moderna (com Maquiavel), passando pelo Império Romano, onde identifica a origem do termo.

Foi nesse contexto que a palavra e o conceito de autoridade apareceram originalmente. A palavra *auctoritas* é derivada do verbo *augere*, “aumentar”, e aquilo que a autoridade ou os de posse dela constantemente aumentam é a fundação. Aqueles que eram dotados de autoridade eram os anciãos, o Senado ou os *patrões*, os quais a obtinham por descendência e transmissão (tradição) daqueles que haviam lançado as fundações de todas as coisas futuras, os antepassados chamados pelos romanos de *maiores* (Arendt, 1954/2005, p. 163-164).

Uma das teses importantes que Arendt apresenta nesse texto é a separação entre autoridade e violência. A autoridade não se faz por coerção externa, mas por obediência e, nesse sentido, pode-se verificar que, onde a violência apareceu, a autoridade – juntamente com aquilo que ela possibilita – fracassou. Outro elemento de destaque é que a crise da autoridade é um ponto final de um processo que solapou a religião e a tradição, estruturas que organizam os laços sociais. Vale dizer, acompanhando Arendt (1954/2005), que o termo “religião” significava em sua origem *re-ligare*, ser ligado ao passado, ao tempo das fundações. Essa referência nos remete à ideia freudiana, em *O futuro de uma ilusão* (1927/2003a), da religião como ilusão de reestabelecimento dos laços sociais.

O deslocamento da tradição, como centro legitimador de todos os atos humanos, entretanto, não representa uma perda do passado e da impossibilidade de transmissão da cultura. Arendt toma cuidado ao não identificar uma coisa à outra. Os efeitos desse deslocamento incidem no encadeamento que ocorre entre um tempo e outro, entre as sucessivas gerações. A diminuição da força da tradição repercute no processo de transmissão exigindo uma nova forma de passagem dos valores culturais, que responsabiliza o sujeito na criação do novo. Arendt afirma:

Com a perda da tradição, perdemos o fio que nos guiou com segurança através dos vastos domínios do passado; esse fio, porém, foi também a cadeia que aguilhoou cada sucessiva geração a um aspecto predeterminado do passado. Poderia ocorrer que somente agora o passado se abrisse a nós com inesperada novidade e nos dissesse coisas que ninguém teve ainda ouvidos para ouvir (Arendt, 1954/2005, p. 130).

Conforme Arendt (1954/2005), a partir da época moderna, não temos mais uma transmissão que nos remeta às fundações da esfera política e que inscreva nossas ações no “passado santificado” da tradição, isto é, que nos faça agir com padrões e “modelos aceitos e consagrados pelo tempo” e com o “préstimo da sabedoria dos pais fundadores”. Nesse sentido, podemos situar investigação de Freud sobre o inconsciente como efeito do contexto de perda da tradição e do declínio da autoridade.

A ruptura com os laços de continuidade entre os diferentes espaços e tempos levou-nos a operarmos uma nova forma de transmissão, na qual o sujeito se deve engajar e transformar o legado que ele recebe. Na época do Império Romano, segundo Arendt, “a tradição preservava o passado legando de uma geração a outra o testemunho dos antepassados que inicialmente presenciaram e criaram a sagrada fundação e, depois, a engrandeceram por sua autoridade” (Arendt, 1954/2005, p. 166). A continuidade da transmissão da tradição seguia em direção às origens, certificando o ato de fundação – é isso que vamos ver desdobrar-se, na obra de Orhan Pamuk, sobre o momento no qual a pintura islâmica rompe com sua tradição. Entretanto, a crise da autoridade e o declínio da tradição criaram um buraco, rupturas entre um tempo e outro, que poderíamos aproximar à ideia psicanalítica de recalque.

Hannah Arendt começa o livro *Entre o passado e o futuro* com a seguinte citação do poeta francês René Char: “nossa herança nos foi deixada sem nenhum testamento” (Arendt, 1954/2005, p. 28). O testamento, manifestação da vontade sobre os bens e os patrimônios deixados a quem sucede, é uma forma de transmissão que enlaça o indivíduo a seu herdeiro, dizendo qual a posição e a atitude esperada deste em relação ao que lhe está sendo legado.

O testamento, dizendo ao herdeiro o que será seu direito, lega posses do passado para um futuro. Sem testamento ou, resolvendo a metáfora, sem tradição – que selecione e nomeie, que transmita e preserve, que indique onde se encontram os tesouros e qual o seu valor – parece não haver nenhuma continuidade consciente no tempo, e portanto, humanamente falando, nem passado nem futuro (Arendt, 1954/2005, p. 31).

Nesse sentido, Arendt identifica que a transmissão da tradição não determina nossa trajetória singular na continuação do passado. A psicanálise e a descoberta do inconsciente são efeitos desse contexto, mostrando que cada um é obrigado a escrever para si um lugar no mundo. Assim, pensamos que a crise da autoridade levou à necessidade de produzir uma nova forma de transmissão, que pressupõe a apropriação das experiências, não mais no dever de continuidade com o passado, mas no de recriação em direção ao futuro.

Essa operação de torção que o herdeiro deve fazer naquilo que ele recebeu rompe com a continuidade da relação entre ele e seu antecessor. Essa transmissão leva a uma relação baseada na *perda*. Aquele que se responsabiliza por passar uma herança deve suportar a perda inevitável da transmissão; assim como aquele que recebe a herança deve ser capaz de transformá-la, afim de que possa dela se apropriar. Nesse sentido, a transmissão é uma operação de inscrição cultural que não se faz sem perdas, nem do lado de quem transmite, nem do lado de quem recebe a transmissão.

Arendt afirma que temos um *futuro sem passado*, que temos em nossa atividade de pensamento uma “lacuna temporal entre o passado e o futuro”. Citamos a autora:

Este pequeno espaço intemporal no âmago mesmo do tempo, ao contrário do mundo e da cultura em que nascemos, não pode ser herdado e recebido do passado, mas apenas indicado; cada nova geração, e na verdade cada novo ser humano, inserindo-se entre um passado infinito e um futuro infinito, deve descobri-lo e, laboriosamente, pavimentá-lo de novo (Arendt, 1945/2005, p. 40).

No livro *A condição humana* (1958), Hannah Arendt argumenta a respeito das origens da crise da autoridade tomando como referência o fato de que a Modernidade promoveu uma alteração no modo como a tradição se referia à dimensão da verdade através da posição dos homens sobre as possibilidades de representação. Para ela, o pensamento na época pré-moderna ocupava uma esfera superior na vida das pessoas. A autora refere-se à *vida ativa* como as três atividades humanas fundamentais: labor, trabalho e ação. O labor corresponde aos processos biológicos do corpo humano; o trabalho é a atividade do artífice, que produz um mundo artificial através do manuseio das coisas; e a ação, a única atividade humana que não é mediada pelas coisas, é a capacidade de criar algo novo através do discurso e da palavra.

Na época pré-moderna, a abordagem da realidade passava pela condição de que “a presença de outros que veem o que vemos e ouvem o que ouvimos garante-nos a realidade do mundo e de nós mesmos” (Arendt, 1958/2009, p. 60). Os valores culturais que não pereceriam no tempo e que poderiam ser transmitidos de geração a geração eram formados na conjugação da ação com o discurso, que ocorria apenas na esfera da vida pública. A ação, portanto, era a única atividade da *vida ativa* para a transmissão de valores: “a ação, na medida

em que se empenha em fundar e preservar corpos políticos, cria a condição para a lembrança, ou seja, para a história” (Arendt, 1958/2009, p. 16).

Tudo o que dizia respeito ao que o homem produzia na sua relação com as coisas materiais estava relacionado com a destruição, com o desaparecimento. O labor e o trabalho, então, são atividades relacionadas à sobrevivência, à efemeridade e à durabilidade. Além disso, a própria condição humana é a da mortalidade. A partir da época moderna, operou-se uma inversão na forma como a tradição se inscrevia na *vida ativa*, modificando as referências que inscreviam um lugar do homem no mundo. As três atividades da *vida ativa* passaram a se articular de outra forma.

Entra em cena a figura do *homo faber*. A fabricação não se limita às relações do homem com o mundo natural, mas adentra a “esfera dos negócios humanos”, ou seja, o campo da política enquanto campo dos laços discursivos. Cabe ao homem ser responsável pela fabricação de seu lugar no mundo. “A produtividade e a criatividade, que iriam tornar-se os mais altos ideais e até mesmo ídolos da era moderna em seus estágios iniciais, são qualidades inerentes ao *homo faber*, ao homem como construtor e fabricante” (Arendt, 1958/2009, p. 309). A tese de que a tradição já não é mais uma autoridade simbólica que garante a continuidade do passado mostra, como efeito, que a possibilidade de inscrevermos um lugar no mundo depende de como nós operamos a reconstrução daquilo que recebemos do outro.

Os tempos de desilusões apontaram para uma estrutura social que não é mais organizada pela tradição enquanto elemento que engata o sujeito no passado, situando-o no desenrolar de uma tradição “ininterrupta”. E o mal-estar de nossa condição nos mostra que o possível das relações sociais se fundamenta no impossível do encontro com o outro. Assim, a perda que se inscreve na transmissão leva à produção singular de um sujeito, que tenta repará-la através da necessária construção de ilusões, recriando uma nova versão da realidade a fim de renovar o fio rompido da tradição.

Uma transmissão é efeito de uma perda, do rompimento da continuidade temporal. Ela só se torna efetiva quando aquele que recebe se permite provocar uma torção, uma perda necessária para que transmitido seja apropriado. Ao contrário do que se possa pensar, esse rompimento possibilita que o tempo passado seja protegido, preservado e, ao mesmo tempo, que seja transmitido como um projeto de reinscrição no tempo futuro. O passado só se pode tornar presente e vetorizar o futuro, se sofrer uma torção, uma ruptura. Sem isso, ele permanece apenas como repetição.

Ilusão e criação na transmissão da cultura

Seguiremos, em nossa tessitura, retomando os fios lançados por Freud em *O futuro de uma ilusão*. Encontramos nesse texto elementos para pensar o processo de transmissão da cultura. O fio condutor do argumento freudiano é o exame da religião, “item mais importante do inventário psíquico de uma civilização”. Mas nos remetemos a ele a partir do conceito de cultura que é apresentado: “tudo aquilo que em vida humana se elevou acima de sua condição animal e difere da vida dos animais” (Freud, 1927/2003a, p. 2961). Essa sucinta definição é acrescida de dois outros aspectos.

A cultura humana, afirma Freud, “inclui todo o conhecimento e capacidade que o homem adquiriu com o fim de controlar as forças da natureza e extrair a riqueza desta para a satisfação das necessidades humanas” (Freud, 1927/2003a, p. 2961). Nesse sentido, o termo “cultura” (*Kultur*) carrega a perspectiva da construção de elementos capazes de dar vazão às necessidades imperativas do corpo. O segundo aspecto acrescido por Freud na definição de cultura diz respeito à inclusão de “todos os regulamentos necessários para ajustar as relações dos homens uns com os outros e, especialmente, a distribuição da riqueza disponível” (Freud,

1927/2003a, p. 2962). A cultura não é apenas um afastamento da natureza, das forças corporais, mas também são mediações simbólicas que mantêm os laços sociais.

Concomitante aos aspectos do que é uma cultura, a inscrição do sujeito se faz em dois tempos. Vejamos. O primeiro é o tempo do acontecimento, da renúncia a uma satisfação pulsional, esse estado de interdito, pelo qual o sujeito teve que abrir mão de prazeres e desejos em prol seja da manutenção de si mesmo seja da manutenção do laço com outro. Não se instaurando esse momento, o que resta é o estado de natureza, sem limitações dos impulsos e com plena liberdade individual.

Foi precisamente por causa dos perigos com que a natureza nos ameaça que nos reunimos e criamos a civilização, a qual também, entre outras coisas, se destina a tornar possível nossa vida comunal, pois a principal missão da civilização, sua *raison d'être* real, é nos defender contra a natureza (Freud, 1927/2003a, p. 2967).

O segundo tempo é aquele no qual a cultura marca o significado de uma estrutura “artificial”, que organiza o conjunto dos valores, ideias e instituições culturais. A cultura segue o tempo de construção dos ideais e das identificações através da formação de laços sociais, em instituições que dão unidade à multiplicidade dos indivíduos, formando um conjunto social que se identifica através de um traço comum. Esse segundo tempo da instalação da cultura tem como objetivo a manutenção da autoridade e do poder da coletividade.

No texto *O futuro de uma ilusão*, as ideias religiosas são vistas como efeitos da inscrição do sujeito na cultura, que levam à ilusão do controle sobre as forças da natureza, da superação da morte e da recompensa pelos sofrimentos causados por causa das renúncias em favor da cultura. Assim, a cultura passa a ter formas de exorcizar o sentimento de “fraqueza e desamparo” diante da força da natureza e do mal-estar produzido na relação com os outros. O sujeito busca nas formações culturais uma reparação capaz de tornar tolerável a condição de desamparo primordial – tal como nos apontou Arendt (1954/2005) com o sentido de religião, de religar o homem a algo perdido.

Para Freud, a origem psíquica da cultura está na formação de ilusões, ou seja, de “realizações dos mais antigos, fortes e prementes desejos da humanidade” (Freud, 1927/2003a, p. 2976). Para o psicanalista, as ilusões têm a marca da irrefutabilidade, derivam da condição de desamparo, apontando para a realização de desejos impossíveis, e incluem “importantes reminiscências históricas” (Freud, 1927/2003a, p. 2984). Trata-se de um pressuposto fundamental, na medida em que o termo reminiscência marca a dimensão psíquica implicada na verdade da ilusão. A verdade de uma lembrança cultural, quer dizer, aquilo que se transmite dela como sua essência, não reside em uma verdade material – relativa aos acontecimentos e aos fatos empíricos –, mas em uma verdade histórica – oriunda das ilusões e das construções coletivas.

No romance *Meu nome é vermelho*, de Pamuk, o que está em questão é o embate que ocorre entre culturas. Os miniaturistas contratados pelo sultão para o trabalho comemorativo inspiraram-se na pintura da escola ocidental, que se desenvolvia através da criação de novos traçados, formando novas perspectivas e utilizando outros elementos em seus quadros. A técnica tradicional que os ilustradores utilizavam baseava-se essencialmente na memória que eles adquiriam com a repetição de sua pintura. Os velhos mestres miniaturistas alcançavam a cegueira pelo esforço repetitivo do olhar sobre os traços e detalhes de pequenas imagens. Para eles, a perfeição de suas pinturas dependeria do registro em suas memórias e em seus corpos – incluindo os movimentos das mãos e dos braços no pintar –, que lhes permitia desenhar sem a necessidade da visão. A cegueira não era um mal, mas uma graça concedida por Alá ao pintor.

Entre o olhar do objeto e o traço da escrita, se inscreve um intervalo, um vazio que deve ser preenchido pela lembrança da representação. Essa imagem mnêmica, segundo os velhos mestres do Islã, é a visão do próprio Alá, e representa o mundo tal como Ele o concebeu. Assim é a descrição de um desses mestres tradicionais:

É impossível olhar ao mesmo tempo para o cavalo e para a página em que o cavalo é desenhado. Primeiro o pintor olha para o cavalo e depois transfere para o papel os traços que guardou na memória. Ainda que entre uma coisa e outra tenha ocorrido apenas um breve piscar de olhos, o que ele representa no papel nunca é o cavalo tal como ele o vê, mas a lembrança do cavalo que ele viu, de sorte que a pintura, mesmo no caso do pior artista, é sempre uma obra da memória (Pamuk, 2004, p.120).

Esse buraco da escrita, esse vazio que se inscreve entre o lance do olhar e o traço da pintura, registra-se de diferente forma entre os mestres da escola italiana e os mestres miniaturistas da tradicional escola islâmica. Para esses últimos, a pintura deve corresponder a um traço ideal, que não represente a diferença própria do objeto ilustrado, mas que, através da incansável repetição dos traços de modelos perfeitos e irretocáveis, transmita a forma como Alá construiu e vê o mundo. Para os europeus, entretanto, através da memória, abre-se a possibilidade de o pintor se inscrever em sua própria criação, construindo um estilo que identifica sua personalidade, constrói sua história a partir de seu lugar, de seu desejo.

Conforme Freud (1927/2003a), as ilusões carregam uma verdade histórica, na medida em que transmitem um conjunto de experiências que se sustentam em um ponto impossível de proximidade com o outro. As ilusões, além de estarem associadas ao desejo, são marcadas pela transmissão de uma experiência que carrega uma verdade não acessível – recalcada. Quando Freud se refere à noção de verdade, ele considera fatos que aconteceram ou não historicamente, que tiveram ou não lugar no âmbito que ele chama de realidade material. A verdade histórica aponta para o material inconsciente, que foi recalcado e esquecido, na medida em que se trata de um ponto que está na origem da constituição do sujeito. Assim, a ilusão se mostra na dimensão da verdade histórica, pois ela transmite um conjunto de experiências que sofreu os efeitos do recalçamento. A verdade histórica, nesse sentido, é o retorno deformado – a verdade sob uma roupagem simbólica – dessa operação.

A potencialidade da noção de ilusão nos reposiciona em relação às produções culturais, à tradição na qual estamos inscritos e à forma de transmissão de nosso legado. Ela se estende não apenas para a compreensão das ideias religiosas, mas para a reflexão sobre todas as tentativas de produção social. Afirma Freud:

Não poderão ser de natureza semelhante outros predicados culturais de que fazemos alta opinião e pelos quais deixamos nossas vidas serem governadas? Não devem as suposições que determinam nossas regulamentações políticas serem chamadas também de ilusões? E não acontece que, em nossa civilização, as relações entre os sexos sejam perturbadas por ilusão erótica ou um certo número dessas ilusões? (Freud, 1927/2003a, p. 2979)

A transmissão de uma cultura não se reduz mais à repetição precisa daquilo que foi herdado através de nossos antecedentes. Ela está intimamente associada às condições de perda e de construção criativa de ilusões, na medida em que o que está em jogo na transmissão é uma tentativa de reinscrição de uma relação que já não se faz presente – como o que se passa quando o pintor do romance de Pamuk que, para transmitir a forma vista, deve perdê-la de vista temporariamente ao olhar para a superfície onde registra o traço. A recriação coloca-se como consequência da impossibilidade da reprodução dos objetos. Para que uma transmissão se efetive, então, é necessário que se abdique de uma certa posição de justeza ou propriedade

sobre o que está sendo transmitido para que o outro possa receber e se apropriar desta herança “distorcendo-a”.

Uma transmissão se torna efetiva apenas quando aquele que recebe algo consegue inscrever-se naquilo que lhe é transmitido. A transmissão é um efeito de torção criativa que recoloca o sujeito na cultura. Perda e torção criativa, portanto, são os operadores desse processo. Aquilo que é transmitido se faz na medida em que algo se perde. E a torção que sucede à perda faz com que a mensagem nunca chegue ao seu destino da mesma forma em que partiu.

Em *Meu nome é vermelho*, de Pamuk, deparamo-nos com o efeito de paradoxo com que o sujeito se depara ao transmitir uma cultura e colocar algo de si nesse processo. Quando uma escola milenar faz repetir a identidade de seu estilo através dos mais variados pintores, o sujeito, aquele pintor que retrata uma cena histórica e relança sua cultura ao futuro, subtrai-se em favor de um outro que, no caso do romance, é representado por Alá. A cegueira do pintor é valorizada como um método de buscar em seu próprio interior a verdade do mundo representado através do olhar de Deus – e não de seu próprio olhar criativo. De algum modo, isso é possível porque estamos diante de uma sociedade em que a tradição produz o fechamento ao novo e a reiteração do mesmo. Quando a tradição perde lugar de valor absoluto e a produção do traço singular passa a organizar a transmissão – como o que vemos emergir e tomar forma na Modernidade – precisamos pensar a transmissão já com outros elementos.

O mal-estar como condição de transmissão

A marca de um estilo, no romance *Meu nome é vermelho*, é oriunda de um erro, fruto de uma imperfeição, isto porque, pela tradição islâmica, uma pintura perfeita não guardaria autoria, nem necessitaria de uma assinatura: seria, sim, expressão de Alá. O estilo é fruto de uma paixão pelo defeito. Os miniaturistas a serviço do sultão, influenciados pelo novo modelo de pintura europeu, afastaram-se da dívida com o modelo antigo e foram seduzidos “pelos prestígios do Diabo”.

Para a tradição da pintura do Islã, a perfeição deve ser alcançada pela visão do objeto e a repetição de sua pintura, exercitando-a milhares de vezes. Por isso, quando um comerciante pede a um mestre que pinte a morte, este acaba por responder: “Como nunca vi um desenho da Morte, eu não saberia desenhá-la” (Pamuk, 2004, p.183). A perfeição, para ele, só viria da repetição do gesto que reiteraria a tradição. O novo carrega a marca do imperfeito. Assim, o impossível se apresenta pela ausência do objeto a ser representado que impede a reiteração *ad infinitum* de sua representação. A essa verdade o comerciante se contrapõe afirmando que não é por nunca tê-la visto que não se pode pintar a morte. “Não é da experiência com o tema que vem nossa mestria, afirma o comerciante, mas de nunca tê-lo experimentado” (Pamuk, 2004, p.184).

Trata-se de um diálogo interessante, o travado pelo mestre e pelo comerciante. Nele se coloca a questão: “Como se mede o talento de um miniaturista? Pela sua capacidade de pintar qualquer tema com a mesma perfeição que os antigos mestres ou de pintar o nunca antes visto?” (Pamuk, 2004, p.184) Temos, então, novamente colocado o encontro entre duas formas polarizadas de transmissão da cultura, duas formas diferentes de encarar a morte. Por um lado, a referência aos pintores venezianos mostra que um artista se mede pela sua sensibilidade em tocar em temas nunca antes representados, em produzir o novo. O que eles desejam é pintar o desconhecido em sua obscuridade. Ao contrário, os ilustradores do Islã buscam reiterar a representação do que já é conhecido, do que se encontra em visibilidade. Vale ressaltar que a discussão gira em torno da morte, dimensão do irrepresentável que, na concepção freudiana, carrega, ao mesmo tempo, sua impossibilidade e impulsiona toda a

tentativa de representação. É como efeito do impossível inscrito pela morte que a psicanálise fará girar a maquinaria simbólica.

Freud inicia *O mal-estar na cultura* colocando-o em continuidade com *O futuro de uma ilusão*. Começa respondendo o comentário que seu amigo Romain Rolland fez ao ler esta obra, lastimando que o psicanalista não houvesse abordado a genuína fonte da religiosidade, a saber, o sentimento de eternidade, de algo sem limites, sem barreiras, denominado por Rolland de “sentimento oceânico”. Trata-se de um sentimento de união indissolúvel, de pertencimento ao todo do mundo exterior. De sua parte, Freud rejeita imediatamente essa hipótese sobre a origem da religiosidade. Para ele, esse sentimento reflete a continuação que o eu experimentou quando suas fronteiras com o mundo externo ainda não estavam bem estabelecidas.

Para Freud, “originalmente o *eu* contém tudo; mais tarde, ele separa de si um mundo exterior” (Freud, 1930/2003b, p. 3019). O sentimento religioso tem como origem essa condição primordial de mal-estar do eu e da necessidade da presença do outro para sua proteção. Tal como afirmara em 1927, ele recupera a tese de que a cultura serve para assegurar o cuidado com a vida e garantir a realização de possíveis frustrações. Mas, em 1930, ele está muito mais cético do que três anos antes e, assim, afirma: “a vida, tal como a encontramos, é árdua demais para nós; proporciona-nos muitos sofrimentos, desilusões e tarefas impossíveis” (Freud, 1930/2003b, p. 3024).

Em *O mal-estar na cultura*, vemos que a progressão da cultura seria uma das causas dos sofrimentos humanos. Diante disso, poder-se-ia pensar que as frustrações que a cultura impõe teriam como única forma de resolução a abolição ou a redução das exigências sociais. Forma-se assim, contudo, um paradoxo: a cultura, ao servir como proteção contra o sofrimento causado pelas condições humanas, acaba sendo uma das fontes desse mesmo sofrimento.

A partir dessa aporia, ressignificam-se os tempos de instauração da cultura. A resolução desse conflito começa a sustentar-se na ordem do impossível. Assim, no primeiro tempo, a “cultura designa a soma total das produções e instituições pelas quais nossa vida se afasta da de nossos antepassados animais e que servem para dois fins: a proteção do homem contra a natureza e a regulamentação das relações dos homens entre si” (Freud, 1930/2003b, p. 3033). Trata-se do primeiro momento, no qual o sujeito deve perder o acesso aos objetos que lhe trazem satisfação imediata.

Existe, além do mais, um segundo tempo de instauração da cultura, que serve como princípio geral de regulação das relações humanas para evitar a volta a esse tempo mítico no qual as pulsões encontravam suas vias de vazão sem qualquer interposição. Acolhe-se certa cota de mal-estar oriunda da não satisfação da pulsão, preço necessário a ser pago para que o pacto civilizatório se mantenha vigente e, com isso, para que os homens possam contar uns com os outros na luta “contra” as forças da natureza.

Abdica-se da possibilidade de resolver a tensão própria da inscrição do sujeito na cultura, concluindo que algo da ordem do irreduzível se faz presente como condição que torna o laço social, ao mesmo tempo, necessário e impossível. Necessário, pois o sujeito não é independente da cultura; impossível, pois nesta relação não há um encontro sem restos. Para ingressar na comunidade, cabe a todos os membros transferir uma determinada parcela de sua energia para as relações sociais, o que leva ao sacrifício de parte de sua liberdade individual.

A cultura decanta a partir dos efeitos – produzidos no coletivo e passados adiante – da perda de uma condição de satisfação imediata e não mediada. A transmissão da tradição de que a cultura é depositária carrega consigo, desde sua origem, um resto impossível de ser simbolizado, um resto que na instauração das organizações sociais humanas, não pode ser realizado, pensado ou dito.

O desvelamento do inconsciente pela psicanálise apontou que, tanto nos processos psíquicos quanto nos processos sociais, restam conteúdos dos quais não se pode falar, conteúdos secretos ou silenciados. Aquilo que não pode ser simbolizado nos laços sociais mostra-se através de sintomas. E como sintoma da Modernidade, já que não nos está mais posto repetir a tradição, a singularidade do indivíduo transforma-se num paradoxo: para sermos indivíduos e encontrarmos nosso próprio caminho, temos de recusar a herança cultural e simbólica que nos é transmitida; mas somente podemos ser indivíduos se inscritos em uma rede cultural. É necessário construir algo que nos reúna em laços sociais.

Num laço em que cada vez mais o individual ganha relevância, em que as grandes narrativas não se colocam como forma de simbolizar o irrepresentável, para que possa haver transmissão, deve-se operar uma diferença. De algum modo podemos dizer que, se houve transmissão, vamos encontrar o transmitido revirado. Isso quer dizer que a tradição é revirada no gesto de transmitir. Se a tradição não possibilita que seja realizada essa torção, temos a manutenção do passado através da repetição do mesmo o que, em nossos tempos, implica a produção de um sintoma social.

Em *O mal-estar na cultura*, Freud reitera uma nova posição sobre todos os pressupostos que havia afirmado até 1920 – ano da formulação do conceito de pulsão de morte em *Além do princípio do prazer*. Uma pulsão de destruição passa a ser incluída no modo como uma comunidade se mantém unida. Isso faz com que as relações entre as pessoas sejam a maior fonte de sofrimento. Esse mal-estar dos laços sociais mostra o gozo envolvido na destruição. Há uma dimensão de agressividade presente nos laços sociais que perturba a relação com o próximo. A cultura tem função de dominar a agressividade, os impulsos destrutivos, enfraquecendo-os e desarmando-os. Justifica-se, assim, a existência de regras e leis que transformem esses impulsos em identificações.

Nesse sentido, a cultura se transmite através dessa posição primordial de ambivalência em relação à autoridade. A criança já não teme mais a autoridade externa, mas a internalizada na instância do supereu. Com a transposição do poder da autoridade externa ao supereu, a renúncia pulsional já não é mais suficiente para que o sofrimento não seja produzido, pois o desejo de destruição persiste e como tal está ao alcance das recriminações do supereu. Assim, “uma ameaça de infelicidade externa – perda de amor e castigo por parte da autoridade externa foi permutada por uma permanente infelicidade interna, pela tensão do sentimento de culpa” (Freud, 1930/2003b, p. 3056).

A perda da felicidade é um preço que se deve pagar para que o sujeito possa se inscrever na cultura, embora, paradoxalmente, sua busca permaneça como objetivo principal. Então, temos a interação de dois princípios irreconciliáveis: “a premência no sentido da felicidade, que geralmente chamamos de ‘egoísta’, e a premência no sentido da união com os outros da comunidade, que chamamos de ‘altruísta’” (Freud, 1930/2003b, p. 3064). Isso situa que o campo da cultura se mostra como um campo de batalha entre a busca pela satisfação própria e a condição de vivermos juntos.

No romance *Meu nome é vermelho*, os miniaturistas responsáveis por ilustrar o livro encomendado pelo sultão à moda das pinturas europeias – isto é, dessacralizando a religião, satisfazendo seus próprios desejos, representando diferentes pontos de vista, como o de um cachorro, atribuindo diferentes qualidades aos objetos a partir da perspectiva – sentiam que atentar às coisas mais sagradas era “sofrer em vida os tormentos do Inferno” (Pamuk, 2004, p.227). A arte da perspectiva, para os tradicionais ilustradores, desloca e rebaixa o ponto de vista de Alá.

Instaura-se, então, um mal-estar provocado pelo desejo de se considerar diferente de todos os outros, um ser humano único, singular e especial: “Mas há tamanha sedução no resultado que obtêm com esse método! Porque eles pintam o que o olho vê exatamente como o olho vê. Sim, eles pintam o que veem, enquanto nós pintamos o que contemplamos”

(Pamuk, 2004, p.243). Trata-se de um paradoxo que se coloca no encontro entre o real e o ideal, o objeto e sua representação. Tendo visto uma quantidade de objetos, cavalos ou cachorros, na vida real, os miniaturistas sabem que qualquer um deles não se iguala à imagem perfeita que eles têm na memória: “Esse cavalo que o miniaturista desenhou dezenas de milhares de vezes acaba se aproximando da visão que Alá tem do Cavalo” (Pamuk, 2004, p.357).

A cegueira era uma característica fundamental dos velhos mestres da escola tradicional de pintura do Islã. Por vezes, ela resultava do esforço repetitivo de olhar para uma mesma imagem durante horas e dias, a fim de registrá-la em sua memória, outras vezes, ela era provocada para evitar a influência de outras escolas de arte, permitindo que operasse, na pintura, somente o saber que havia sido transmitido pelos antecessores.

Os grandes mestres de antigamente, sustenta Mestre Osman, jamais renunciariam aos estilos e aos métodos que cultivaram ao longo de toda uma vida sacrificada à arte, cedendo à autoridade de um xá, aos caprichos de um novo príncipe ou aos gostos de uma nova época. Então, para que não pudessem ser forçados a alterar seus estilos e seus métodos, esses heróis tinham a coragem de furar seus próprios olhos (Pamuk, 2004, p.503).

A memória, então, serve para os que seguem o risco da tradição, como método de aproximação de Alá. Pequenos detalhes acabam, contudo, passando despercebidos pelos ilustradores, nesse processo de busca do universal. Quando fazem um retrato, por exemplo, deixam de destacar certos traços que marcam a diferença, como as orelhas ou o contorno do nariz. Assim, como um defeito, uma imperfeição da obra, esses traços revelam o toque pessoal dos miniaturistas e, assim, expressam a marca de sua assinatura.

Resta-nos fazermos como ocorre no romance de Pamuk. Entre a tradição islâmica de representação do mundo pela busca dos olhos de Alá, repetindo os mesmos traçados, cores e imagens transmitidos durante séculos pelos maiores ilustradores, surge uma nova forma de representação, na qual o ponto de vista, o olhar do pintor, passa a ser o método da representação. A memória registrada em sua perfeição não predomina mais como forma de composição. Ela cede lugar a uma memória criativa, na qual é imperativo ao sujeito se colocar dentro do quadro. Surge, com a pintura europeia, a ideia de estilo, na qual autoria e a assinatura do pintor produzem uma marca de diferença na obra representada.

Referências

- Arendt, H. (2010). *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Editora Perspectiva. (Originalmente publicado em 1954).
- Arendt, H. (2009). *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária. (Originalmente publicado em 1958).
- Arendt, H. (2010). *Sobre a violência*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. (Originalmente publicado em 1969).
- Freud, S. (2003a). *El porvenir de una ilusión*. Em Obras Completas de Sigmund Freud, tomo III. Buenos Aires: Biblioteca Nueva. (Originalmente publicado em 1927).
- Freud, S. (2003a). *El Malestar en la Cultura*. Em Obras Completas de Sigmund Freud, tomo III. Buenos Aires: Biblioteca Nueva, 1993. (Originalmente publicado em 1930).
- Pamuk, O. (2004) *Meu nome é vermelho*. São Paulo: Companhia das Letras (livro eletrônico).

Citação/Citation: COSTA, A. O. (2017) Notas sobre a transmissão: articulações entre tradição e criação. *Trivium: Estudos interdisciplinares* (Ano IX, Ed.2), p. 172-183.

Recebido em: 18/05/2017 / Aprovado em: 22/09/2017