

CAMINHOS DA ERRÂNCIA

Vera R. F. Montagna,¹ São Paulo

veramontagna4@gmail.com

Resumo

Este artigo foi elaborado com base em uma visita da autora à *Casa de Vidro*, de Lina Bo Bardi. Nele se discute como a experiência estética ativa uma rede de múltiplas conexões advindas de um modo particular de observação, de apreensão do mundo e de si mesmo. São situações inesperadas, que surgem por caminhos errantes, abrangendo uma experiência de alta complexidade, transformadora, do ponto de vista existencial. Dessa perspectiva a autora aproxima sua experiência de psicanalista da experiência artística: ambas propiciam uma experiência emocional singular, capaz de proporcionar um diálogo gerador das mais variadas associações afetivas, que tecem e ampliam uma instigante rede simbólica.

Palavras-chave: arte, psicanálise, *Casa de Vidro*, impacto estético, processo criativo, transformações

Wandering paths

Abstract: This article is based on a visit by the author to Lina Bo Bardi's *Casa de Vidro* (*Glass House*). It discusses how the aesthetic experience activates a network of multiple connections arising from a particular way of observing and apprehending the world and oneself. These are unexpected situations that arise along wandering paths, encompassing a highly complex, transformative experience from an existential point of view. Following this, the author brings together her experience as a psychoanalyst and as an artist: both provide a unique emotional experience, a generative dialogue of multiple affective connections and expand a singular symbolic network.

Keywords: art, psychoanalysis, *Casa de Vidro*, aesthetic impact, the creative process, transformations

*Não há passado ou futuro na arte.
Se uma obra de arte não pode viver sempre no presente,
ela não deve ser absolutamente considerada.*
Pablo Picasso

1 Membro efetivo e docente da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo (SBPSP). Estudou psicanálise na Tavistock Clinic (Londres). Colaboradora da ex-Divisão de Documentação e Pesquisa Histórica da SBPSP. Ex-membro do Comitê de Cultura da IPA. Pintora, gravadora, participou da VI Bienal Nacional de Santos, em 1997. Estudiosa das relações entre psicanálise e arte.

Sabe-se que todas as modalidades da cultura humana são formas simbólicas. Em *Antropologia filosófica* (1972) Ernst Cassirer discute como mito, religião, linguagem, arte, história e ciência são formas de expressão criadas pelo homem. Ao criar, o homem pode enfrentar a carga das adversidades do mundo, não apenas para se adaptar, mas também gerar uma vida plena de significação. E a arte é um dos caminhos possíveis de trilhar nessa busca contínua de um viver pleno, em que se inclui, de sonhar um mundo melhor, de transcender. É que a arte como uma prática simbólica de alta complexidade, desde tempos imemoriais, ao ser expressa pelo indivíduo adquire um caráter único e irrepetível. E isso porque as formas de representação artística traduzem modos de funcionamento da mente humana, vale dizer, de *como* ela trabalha as experiências emocionais voltadas para a expansão do pensamento e o crescimento psíquico. Assim, o movimento da criação, pode-se dizer, envolve uma estética (e uma ética), que adquire um caráter transformador, cujo processo ocorre lentamente, de modo cumulativo.

Com essas questões em vista, o intuito deste ensaio é examinar caminhos criativos que envolvem o complexo tecido de relações entre o mundo, a arte e o espectador interessado. É isso que designo “caminhos de errância”, caminhos capazes de despertar no observador “um mundo nascente”, vivo. Para esse observador, o contato profundo com a arte pode ser propulsor de uma experiência estética interior, inédita e difícil de traduzir. O caráter peculiar dessa experiência é transformador, propiciando assim uma abertura de dimensão *existencial*. Isso requer um tipo de observação e apreensão do mundo (interno e externo) que vem das margens, furtivamente, pelos caminhos oblíquos da errância. E, diga-se, são momentos de entrega, não deliberados, que nos movem, nos arrebatam, favorecendo um diálogo singular com aquilo que se observa.

Em vista disso, na esteira de Charles Baudelaire, compreender o ato criador implica uma conceituação moderna de arte que esse artista já esboçava no ensaio “O pintor da vida moderna”: “A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável” (Baudelaire, 1863, p. 26). É nesse sentido que o *pensamento em criação* envolve plasticidade, mobilidade interna. Caracterizado pelo pensamento dialético, não linear, pela simultaneidade de ações, ausência de hierarquias, essa qualidade estética de flexibilidade propicia um intenso estabelecimento de relações singulares e nos aproxima ainda do “conceito de criação como rede em processo” (Pierre Musso, citado por Salles, 2006).

Do ponto de vista do desenvolvimento como uma “arte-ciência” (Williams, 2010b), a psicanálise pôs em relevo a sua dimensão estética. Tal

dimensão pode ser compreendida como um modelo de mente, a natureza do encontro analítico e o método. Neste último tópico, a “beleza do método” representa, nas palavras de Donald Meltzer, “um método que capacita duas pessoas a ter a conversa mais interessante do mundo”, isto é, um *dream encounter*. Significa dizer que estabelecer um diálogo entre duas mentes em relação a um objeto estético requer capacidade de contato emocional consigo mesmo e capacidade expressiva. Lembra-se, com isso, que a ênfase de Wilfred Bion na natureza da observação psicanalítica e na relação *observador-observado* levou Meltzer a formular: “nossas respostas estéticas em todas as áreas estão fundadas no conhecimento original, primordial, ligado à percepção de beleza do mundo vista no encontro mãe-bebê”. Ideias apresentadas e desenvolvidas em *Apreensão do belo* (Meltzer & Williams, 1995). Não se pode esquecer que Wilfred Bion e outros autores mudaram a compreensão da expansão do pensamento com base na emoção como elemento conectivo da experiência emocional e do desenvolvimento da capacidade de suportar turbulências. Nisso está incluída a luta no indivíduo entre as sensibilidades estéticas de desenvolvimento e as forças antidesenvolvimento que são dramatizadas na busca de autoconhecimento (Meltzer & Williams, 1995). Nesse entender, se a mente suporta as tensões e atravessa as cesuras (Bion, 1977), pode ocorrer a expansão da mente, gerando um campo polifônico complexo e abrindo um diálogo de múltiplas conexões afetivas, que tecem e ampliam uma rede simbólica pessoal, “a teia emaranhada da experiência humana”, como notou Ernst Cassirer.

Trata-se, assim, de um processo contínuo, inacabado, que dinamiza e expande a vida psíquica. Somos impulsionados pelo inacabamento, pela incerteza e mutabilidade inerente ao processo criativo (Morin, 2008). Dessa perspectiva estética, o trabalho do psicanalista e do artista é cumulativo, se faz por etapas e, paradoxalmente, exige latência e capacidade de espera para “aguardar com profunda humildade e paciência a hora do parto de uma nova claridade”, nas palavras do poeta R. M. Rilke (1980).

Entre o mundo e o observador

Encontrar, eis a questão.

Pablo Picasso (1923)

Para desenvolver a ideia de caminhos da errância e reforçar esse tipo de comunhão (não de fusão) entre o mundo exterior e o observador, capaz de fundar algo novo, inesperado, recorro a palavras de Federico Fellini, extraídas

de uma entrevista concedida a Giovanni Grazzini (1983/1986), manifestando sutis e profundas impressões de viagem:

Ao automóvel devo a descoberta de um Lácio fabuloso; as cidadezinhas coladas nos píncaros das colinas, o campo, os terreiros assolados pelas lembranças da malária, o fabuloso Maccarese que parecia o Japão medieval dos filmes de Kurosawa, e tantas outras coisas mais. Mas sobretudo as minhas vagabundagens de automóvel na cidade, no campo e no mar; a aparição das primeiras imagens de meus filmes, as ideias, os personagens, até mesmo os diálogos, porque às vezes eu parava onde estava e tomava nota. Aquela maneira de flutuar, de andar sem destino, com as coisas, as cores, os hotéis, o céu, os rostos que desfilam silenciosamente ao longe, para além das janelas do automóvel, tiveram sempre o poder de me colocar num ponto indefinível de mim mesmo, onde imagens, sensações e pressentimentos nascem espontaneamente. (Grazzini, 1983/1986, pp. 78-79)

Fellini, que também era cartunista, usava cadernos de notas para registrar seus sonhos, desenhos, apontamentos, impressões, lembranças, expondo rastros de uma ampla rede afetiva associativa. Sobre o ofício de cineasta, dizia que um filme podia emergir, muitas vezes, como um estado emocional, sutil como “uma nebulosa vaga e indefinida”. É o momento, segundo o cineasta italiano, em que o filme “parece que é tudo e ainda não é nada. É uma visão, um sentimento” (Salles, 2007). Como mencionamos, o próprio processo de criação pode ativar uma rede de múltiplas conexões e suscitar elos inesperados. Destaco, entretanto, que o artista pode ser profundamente afetado por *algo* que nasce, inesperadamente, de algum sentimento, de experiências do dia a dia. Nas palavras do cineasta, “num passeio pelos campos de Roma, vagabundeando, indolente e sem destino entrevi pela primeira vez os personagens, a atmosfera e o sentimento” (Grazzini, 1983/1986, p. 76), que resultariam no filme *La strada* (1954). Sob essa perspectiva, a criação emerge de uma “teia emaranhada”, muitas vezes provocada por algum elemento primordial.

Essas experiências, sintetizadas por muitos artistas, encontram ressonância e enraizamento na tradição filosófica de questões ligadas ao *sentir*, que se apodera de nós diante do mundo como tal, o mundo que desponta, abrindo novas dimensões de experiência. Não estamos falando aqui de êxtase, mas daquilo que é comum à nossa existência e que nos funda (embora, muitas vezes, não prestemos atenção nisso). “Esse sentir é o ato do homem inteiro, e não uma de suas ‘faculdades’”, lembra Jean-Louis Chrétien, ao introduzir as obras filosóficas de Henry Maldiney (2018). Esses estudos filosóficos também

dialogam com os de Susanne Langer (1953/1980), em que a autora faz uma reflexão aprofundada sobre os processos de formação simbólica, enfatizando que o nosso pensamento e a imaginação também dizem respeito à “vida de sentimento” (p. 386). Esse conjunto de estudos e reflexões encontra outros desdobramentos na psicanálise, particularmente na compreensão da dimensão estética, como mencionamos anteriormente. São caminhos da errância, esse estado de sonho, de devaneio, evocado entre o sonhador e seu objeto estético, deixando a mente vagar sem rumo fixo, mas em profundo contato consigo mesmo e com aquilo que se observa.

Essa experiência ativa a nossa vida mental como um todo e, por isso mesmo, é fundamental para o “exercício de formatividade” (Pareyson, 1993), isto é, de “um fazer que seja, ao mesmo tempo, invenção do modo de fazer”. Aliado ao modo intuitivo de apreensão dos fenômenos, esse estado significa pôr-se à disposição de algo, numa atitude de acolhimento dos diversos movimentos que vão emergindo, se modificando, à medida que a mente vai encontrando congruência, pela experiência, com aquilo que observa, e aos poucos pode se tornar conhecido. E isso nos remete à natureza da apreciação estética, em que elementos ainda dispersos, mas presentes na experiência, “esperam ser capturados por uma correspondência simbólica” (Meltzer & Williams, 1995). No caso do artista, com a matéria; no caso do analista, com seu paciente; por exemplo, ambos podem ser movidos por um desassossego, por pequenos sinais intuitivos, levando a um estranhamento, um sentimento não definido, mas que muitas vezes desconsideramos. Se sustentados, porém, podem tornar-se fecundos, nutrir um comentário, uma interpretação, dando visibilidade a uma experiência emocional transformadora.

No entender de Christopher Bollas, esse conjunto de experiências evocado por cada lugar, ou por situações intimamente vividas, reflete “o idioma da vida do *self*”, quando nos sentimos “movidos por eventos muito particulares do dia, em que nos revelamos como buscadores e intérpretes de nossa própria identidade” (Bollas, 2009, Introdução). Desse modo, compreende-se como a experiência emocional pode assumir qualidade estética, onírica, pautada pela multiplicidade de apreensões do mundo, pela simultaneidade de ações, pela mobilidade das ideias, pela ausência de hierarquia e pelo intenso estabelecimento de nexos. É essa a qualidade estética de que trata o pensador russo Mikhail Bakhtin, no campo da literatura, capaz de “reunir o mundo disperso”, ligando elementos díspares de uma multiplicidade de vozes e situações, unindo o popular e o erudito, o trágico e o cômico, e tempos diversos.

Em “O mal-estar na civilização” (1930/1974), Freud escreveu que “todo homem tem que descobrir por si mesmo de que modo específico ele pode ser feliz” (p. 14). E, nessa descoberta, diz ele, “a constituição psíquica desempenhará papel decisivo”. Nesse texto, o psicanalista usa a imagem de Roma, com suas camadas arqueológicas, como metáfora do inconsciente, para sustentar a suposição de que “na vida psíquica nada que uma vez se formou pode acabar, de que tudo é preservado de alguma maneira e pode ser trazido novamente à luz em circunstâncias adequadas ...” (Freud, 1930/1974, p. 14). Posteriormente, Bion, Meltzer, entre outros psicanalistas, preocuparam-se não apenas com o acesso às ruínas soterradas da mente (o inconsciente), mas também, fundamentalmente, e em como a nossa mente, em constante movimento, pode sustentar turbulências advindas do impacto do desconhecido do mundo para gerar novas ideias e não se destruir.

Visita à Casa de Vidro

Com isso em vista, busca-se, exemplarmente, uma experiência pessoal: uma visita à *Casa de Vidro*, projeto arquitetônico de Lina Bo Bardi. Essa visita despertou minha atenção de modo inédito, porque fui mobilizada por uma experiência estética profunda que, num primeiro momento, resultou num longo silêncio. Rompido o impacto, uma profusão de sentimentos, ideias, pensamentos articulou-se dentro de mim, como atestam algumas anotações das primeiras intuições que emergiram, terminada a visita. Tais anotações geraram um ensaio, apresentado, naquela ocasião, num evento da SBPSP – “Vanguarda e Tradição: os Bardi na História do Masp”², mostrando o quanto esse impacto estético *vivido (o movere)*³ foi transformador. Fomentou a linguagem da emoção poética.

Vale o relato. Em março de 2012, um pequeno grupo de psicanalistas foi convidado a visitar a *Casa de Vidro*. Trata-se de uma habitação projetada pela arquiteta modernista ítalo-brasileira, Achilina Bo, mais conhecida como Lina Bo Bardi (1914-1992), para ser sua residência e de seu marido, o jornalista Pietro Maria Bardi. Sobre a trajetória de Lina, sabemos que se formou arquiteta em 1930, em Roma, e que posteriormente estabeleceu seu próprio escritório em Milão, onde fundou uma revista semanal, *Cultura della Vita*. Durante a Segunda Guerra, seu escritório é bombardeado. Lina, filiada ao PCI, participa

2 Trabalho apresentado num evento da SBPSP, “Vanguarda e Tradição: os Bardi na História do Masp”, em fevereiro de 2012, a convite de Licy Cabral, diretora de Comunidade e Cultura (2011-2012).

3 Latim clássico (termo da Roma antiga, entre o século 1 a.C. e o século 3 d.C.). De acordo com o livro de John Ayto, *Word Origins* (2008), a palavra inglesa “Move comes via Anglo-Norman *mover* from Latin *movère*, ‘move’, which was related to Sanskrit *mīs*, ‘push’, ‘press’”. No rico vocabulário da língua inglesa, essa palavra de origem latina também traduz o termo “emoção”, entre outras.

da resistência alemã. Após a guerra, em 1946, casa-se e parte para o Brasil, tornando-se uma das mais importantes arquitetas do país.



A Casa de Vidro (1950-1951)

A *Casa de Vidro*, construída entre os anos de 1950 e 1951, é um patrimônio tombado pelo CONDEPHAAT desde 1987. Nela podem-se testemunhar o laço profundo do colecionador, os sonhos destruídos e aqueles construídos em terra distante. Vou me deter primeiro nesse projeto arquitetônico de Lina Bo Bardi, originalmente executado em torno de uma árvore. Esse foi um dos primeiros impactos que senti ao visitá-la.

Considerando que são muitas etapas na elaboração de uma obra e vários os tempos do processo, da imaginação criativa à construção arquitetônica, compreendemos que na execução de um projeto arquitetônico tudo é significativo e indissolúvel. “Não há detalhes na execução.”⁴ As construções de novas realidades envolvem não apenas seleções e combinações, mas gestação, e, fundamentalmente, exigem esforço, uma genuína descida ao fundo de si mesmo. A “luta estética dentro da nossa mente infantil” para enfrentar uma nova linguagem capaz de provocar a emergência de ideias incomuns, “ruínas” de formas, evocações primitivas, inconscientes, vestígios de outras civilizações.

Percurso que envolve vida e morte, de acordo com o psicanalista Christopher Bollas: contato com destruições, demolições e construções. Nesse sentido, um objeto artístico, seja um desenho ou uma obra arquitetônica, entendido como objeto estético, contém significados profundamente humanos, e ressonâncias, ditas “espirituais”.

4 “Ambígua e subversiva, barbariza, negando o que quer afirmar, pois, ao contrário, tudo é detalhe, que, sendo natureza e pensamento inseparáveis (Alberti), incorpora toda a inteligibilidade e toda a poética do objeto que constrói. Espaço e tempo da concepção e da realização do todo, é a gestação, o núcleo” (Guedes, 1999, p. 9).

Tomo, como elemento paradigmático, a presença de uma única árvore encontrada no amplo terreno de 700m² (setecentos metros quadrados) que, anteriormente, pertencia a uma antiga fazenda de chá localizada no bairro paulistano do Morumbi. Soube, posteriormente, que o amplo terreno de 8.000m² fora um presente de Dom João VI, no século 19, ao grande produtor inglês de chá John Maxwell Rudge, que transformou a área da Fazenda do Morumbi na primeira plantação de chá do Brasil.

Nessa perspectiva, pude notar uma via de mão dupla e inúmeros desdobramentos. A árvore encontrada naquele terreno é abrigada pela *Casa de Vidro*, e, ao mesmo tempo, observamos que uma ampla vegetação a circunda, dando, por sua vez, abrigo à casa, no alto de uma colina. Se, inicialmente, o terreno tinha pouca vegetação, hoje tem mais de 900 árvores, que foram plantadas pelo casal Bardi. Através das amplas janelas e paredes envidraçadas, as inúmeras árvores do terreno, transformado em jardim, filtram a luz e fazem penetrar, no interior do generoso espaço aberto da sala, a beleza de seus ramos e folhas. Síntese entrelaçada da luz, com suas transparências e sombras, extraída do rendilhado de suas copas, descortinando, assim, uma magnífica fusão de cores e formas. Daí se reflete, pela luz coada, a grandeza das obras de arte que a casa abriga em suas paredes, na lareira e no chão, composto de tesselas de vidro azul-claro, azul-celeste. Essas peças recobrem toda a superfície da casa, e remetem ao mosaico, à antiga arte *musiva*.⁵ No caso dessa obra da arquiteta Lina Bo, saliento que a palavra “mosaico”, do grego *mousseion*, etimologicamente significa “trabalho ou lugar das musas”, e também deu origem às palavras *museum* e “música”.

E nesse percurso o real da casa vai mostrando outras camadas de apreensão, abrindo-se para novos significados: da estátua de mármore de Diana,⁶ a caçadora, estátua greco-romana do século 5 a.C., ao carrinho de empurrar e o boneco, de madeira e pano, da arte popular brasileira. Testemunha-se aí a imensa admiração da arquiteta ítalo-brasileira pela cultura popular, através de uma grande coleção de objetos, tornando-se uma das principais influências em seu trabalho. Essa dimensão de diálogo constante das obras de Lina entre o moderno e o popular pode ser observada da *cadeira de beira de estrada*, às mesas decoradas por mosaicos coloridos de mármore, móveis desenhados por Lina, numa constante valorização da maestria da mão humana. Diálogo em

5 O primeiro registro de arte musiva foi encontrado há 3.500 anos na cidade de Ur, na Caldeia, Ásia Menor (Point da Arte, 2011).

6 Na mitologia romana, Diana era uma deusa virgem. Era a divindade da Lua e da caça, sendo protetora da natureza e dos animais, das mulheres e das meninas. De acordo com os mitos romanos, Diana era filha de Júpiter (deus do dia) e Latona (deusa do anoitecer). Diana correspondia à deusa grega Ártemis.

que se misturam, se mesclam o valor da tradição artística milenar e o movimento constante de inovação criativa, produzindo metamorfoses da natureza, da arte e da vida. Conduzidos pela leveza e vigor extraídos desses contrastes, em diálogo múltiplo, percorremos os espaços e a intimidade dos aposentos, onde se aliam simplicidade e sofisticação. Espaço para viver, espaço de construção onírica e de valores que mereciam ser preservados. Em seus escritos, a arquiteta afirma que o espaço arquitetônico deve ser construído pelas próprias pessoas, um espaço inacabado que seria preenchido pelo uso cotidiano. Percebe-se, em seus inúmeros projetos, a combinação criativa de simplicidade e ousadia.

Nessa atmosfera, ao subir a rampa que dá acesso à *Casa de Vidro* e percorrer esse caminho, salpicado por cacos de azulejos multicoloridos que formam um mosaico simplificado, fica evidente que nenhum elemento foi desperdiçado, mas incorporado e valorizado. E pelo sombreado dos braços do arvoredo vislumbramos a casa suspensa, sustentada por finas colunas de metal azul-celeste. Antes mesmo de encontrarmos a escada, que dá acesso ao interior da casa, deparamos com uma arte egípcia de pedra, duas figuras serenamente sentadas, ao lado de um grande bode inclinado, de ferro e *papier maché*, com as duas pernas dianteiras abaixadas. Construída entre 1950 e 1951, a casa até hoje nos impacta, pela ousadia do projeto. Mantendo esse estado “de sonho” e de espanto evocados pelos múltiplos contrastes dessa visita, ainda sob o impacto estético gerado, foram emergindo algumas imagens, que, logo após a visita, ficaram mais nítidas. Uma, sugerida pelas construções dos *korowais*, em Papua-Nova Guiné, tribo cujo modo de vida remonta ao passado paleolítico⁷. Lá as casas são construídas a mais de 30 metros de altura, junto a copas de árvores, de troncos desmedidos, que se alongam verticalmente para encontrar a luz. Uma arquitetura sem arquiteto, e a tribo segue a tradição do “fazer”, transmitido de geração a geração: casas e formas dotadas de independência, ousadia e exemplaridade no seu “equilíbrio aéreo”.

Nessa trama de associações, insurgiu-se outra forte imagem – a de uma pintura de Paul Cézanne (1839-1906), *O grande pinheiro*, um óleo sobre tela, obra de 1890-1896, que faz parte do acervo do MASP e que tenho o costume de observar detidamente, ao longo de muitos anos. A pintura do artista francês reúne elementos diversos. Nela, o elemento natural, um solitário pinheiro, cujos galhos retorcidos indicam que é uma vítima do mistral, o vento feroz

⁷ Os *korowais* (clãs que vivem isolados habitando casas em árvores), também chamados *kolufos*, são um povo que vive no sudoeste de Papua Ocidental, próximo à fronteira com a Papua-Nova Guiné. São cerca de 3.000 indivíduos e, até 1970, é possível que eles não tivessem tido conhecimento da existência de quaisquer outras pessoas além de si mesmos (Wikipédia).

que varre a Provence, vindo do norte da África, muitas vezes durante vários dias. “Desafiadoramente recortada contra o céu, essa árvore parece simbolizar as forças mais indomáveis da natureza e, em seu heroísmo e turbulência, nos lembra a coragem e o desígnio do próprio Cézanne” (Verdi, 1992, p. 150; tradução livre da autora).



O grande pinheiro
Paul Cézanne, 1890-1896
Óleo sobre tela, MASP

Obra que testemunha, entre outras coisas, a solidez, a força, como elemento da natureza, resistência e dignidade daquele que sobrevive às intempéries. No específico dessa pintura de transição de Cézanne, pode-se observar, concomitantemente, que a imagem condensada e a presença da matéria formada fundem-se a um só tempo-espço. Notamos a trama da pintura através das diferentes camadas de cores, de variados matizes, que permitem ao observador penetrar nesse universo complexo de azuis, integrando-se às variadas nuances de verde, em que a luz faz emergir o conjunto da paisagem.

Conta-se que, em certa ocasião, o pintor provençal (Cézanne), que costumava percorrer a pequena estrada do Tholonet, pôs-se de pé no veículo que o conduzia, com a mão no ombro do cocheiro, e gritou: “Olhe! Olhe lá aqueles azuis sob os pinheiros”, atordoando o condutor. “Não se tratava simplesmente da cor material dos pinheiros ou de sua sombra. Tratava-se de um azul ao qual, de repente, estava afinado o tom do mundo inteiro, isto é, uma entrada no aparecer universal”, enfatiza com acuidade Henry Maldiney (2018, pp. 132, 133). É nesse sentido que o *pático* emerge como um modo de

introdução à inteireza do mundo por meio da menor coisa. “O mundo inteiro numa casca de noz” (*All the world in a nutshell*), disse James Joyce, de acordo com Jean Bazaine (Maldiney, 2018).

Nessa articulação pessoal, do diálogo de diferentes tempos, de azuis e verdes aqui mencionados, e o uso do espaço “aéreo suspenso”, que encontramos nas suas diversas expressões de arte e engenho aqui mencionadas, na tradução plástica da pintura de *O grande pinheiro*, lembramos, ainda, a palavra poética de Paul Claudel (1913), em que a verticalidade do pinheiro é emblemática. Em seu poema em prosa *Le pin*, diz:

A árvore se ergue por um esforço, prendendo-se à terra pela ação coletiva de suas raízes, os membros múltiplos e divergentes, atenuados até o tecido frágil e sensível das folhas, por onde a árvore vai buscar no próprio ar e na luz o seu ponto de apoio, constituem não apenas o seu gesto como seu ato essencial e a condição de sua estatura. (Claudel, 1913, p. 148; tradução livre da autora)

Num sentido mais dilatado, encontramos na *Casa de Vidro* o que Luigi Pareyson denomina “mundo” do artista:

o seu modo de pensar, viver e sentir, a sua concepção de mundo e seu posicionamento diante da vida, a sua *Weltanschauung* e o seu *ethos*, as ideias, os pensamentos, os juízos que formula na sua mente, os sentimentos, os ideais, as aspirações que nutre no seu coração, as experiências, as escolhas, as crenças com que informa a sua vida, em suma, a sua personalidade concreta, toda a sua *espiritualidade* (Pareyson, 1997, pp. 57-58)

Nessa perspectiva, a espiritualidade da artista coincide com a matéria por ela formada, “no sentido de que sua operação tem tal força pessoal, que arrasta para a obra, como matéria formada, todo o seu mundo interior, toda a vida penetrando dentro dela” (Pareyson, 1993).

Penso que todo fazer humano, do simples ao mais complexo, como o da obra de arte, processa-se por um contínuo movimento, “que enquanto faz inventa o próprio fazer”, de acordo com Pareyson, num exercício que é intuição e busca, desassossego e aventura, rigor na execução e liberdade, a um só tempo. Formas que podem mudar nossa imagem do mundo, “fazendo da obra de arte uma exemplaridade e uma singularidade” de valor novo e irrepetível (Pareyson, 1993, p. 264).

Os caminhos da errância percorridos por Lina Bo e o seu inestimável legado à cultura são testemunhos da gratidão, da grandeza, da generosidade que a arquiteta compartilhou com a coletividade.

Referências

- Bakhtin, M. (2011). *Estética da criação verbal*. Martins Fontes.
- Baudelaire, C. (1863). *O pintor da vida moderna* (T. Tadeu. Comp. e Trad.). Autêntica.
- Bion, W. R. (1962). *Second thoughts*. Jason Aronson.
- Bion, W. R. (1977). Two papers: the grid and caesura. *Imago*.
- Bollas, C. (2009). *The evocative object of world*. Routledge.
- Cândido, A. (2011). *Vários escritos*. Ouro sobre Azul.
- Cassirer, E. (1972). *Antropologia filosófica*. Mestre Jou.
- Chipp, H. B. (1993). *Teorias da arte moderna*. Martins Fontes.
- Claudé, P. (1913). *Connaissance de l'Est*. Reprints from the collections of the University of Michigan Library.
- Freud, S. (1974). O mal-estar na civilização. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, Trad., Vol. 18). *Imago*. (Trabalho original publicado em 1930)
- Grazzini, G. (1986). *Fellini – entrevista sobre cinema*. Civilização Brasileira. (Trabalho original publicado em 1983)
- Guedes, J. (1999). Geometria habitada [Prefácio]. In P. Valéry, *Eupálinos ou o arquiteto*. Editora 34.
- Langer, S. (1980). *Sentimento e forma*. Perspectiva. (Trabalho original publicado em 1953)
- Maldiney, H. (2018). *Fenomenologia da arte*. EDUSP.
- Meltzer, D. & Williams, M. H. (1995). *Apreensão do belo*. *Imago*.
- Montagna, V. R. F. (2010). Variações do desenho. *Jornal de Psicanálise*, 43(79), 117-131.
- Montagna, V. R. F. (2018). Rembrandt: a propósito de um autorretrato. *Ide*, 40(65), 157-168.
- Montagna, V. R. F. (2022). “O caráter transformador do objeto estético”. Apresentado em agosto, em evento da Diretoria Regional da SBPSP.
- Morin, E. (2008). *Introdução ao pensamento complexo*. Instituto Piaget.
- Pareyson, L. (1993). *Estética. Teoria da formatividade*. Vozes.
- Pareyson, L. (1997). *Os problemas da estética*. Martins Fontes.
- Point da Arte (2011). História das artes visuais – A história da arte do mosaico. *Point da Arte* [site], 31 mai. Disponível em: <<https://pointaarte.webmode.com.br/news/a-historia-da-arte-do-mosaico/>>. Acesso em: 31 dez. 2023.
- Salles, C. A. (2006). *Redes da criação. Construção da obra de arte*. Horizonte.
- Salles, C. A. (2007). *Gesto inacabado: processo de criação artística*. Annablume.
- Sister, B. & Taffarel, M. (1996). *Isaias Melsohn, a psicanálise e a vida*. Escuta.
- Valéry, P. (1999). *Eupálinos ou o arquiteto*. Editora 34. (Trabalho original publicado em 1995)
- Verdi, R. (1992). *Cézanne*. Thames and Hudson.
- Williams, M. H. (2010a). *Bion's dream*. Karnac.
- Williams, M. H. (2010b). *Aesthetic development*. Karnac.