

Uma fotografia histórica. Madame Curie em Belo Horizonte

Carlos da Silva Lacaz

A fotografia que ilustra este artigo eu a devo à gentileza do Prof. João Amílcar Salgado, um dos mais notáveis historiadores da Medicina brasileira, mineiro que sabe cultivar, como poucos, nossa tão amada profissão, através de uma vida das mais belas, exemplo vivo para as gerações vindouras. Nela, notam-se retratadas, em roupas escuras, duas notáveis mulheres: Madame Curie (1867-1934), assim é ela universalmente conhecida e sua filha mais velha Irène (1897-1956) que fora casada com Frédéric Joliot (1900-1951), precisamente a 9 de outubro de 1926. Madame Curie visitava o Brasil em 1926, tendo sido recebida em São Paulo, na Santa Casa de Misericórdia pelo saudoso Professor Raphael Penteado de Barros (1887-1964), titular de Física Médica e Radiologia da Faculdade de Medicina de São Paulo.

No Rio de Janeiro, Miguel Couto saudou-a na Academia Nacional de Medicina, em primoroso discurso, concedendo o título de membro "honoris causa" à famosa pesquisadora e encerrando seu discurso com estas palavras: "C'est peu, Mme. Curie, c'est tres peu, mais c'est que nous avons a vous offrir".

Em Belo Horizonte, sempre em companhia da médica Carlota Pereira de Queiroz (1892-1982) (de óculos, em pé), fora ela inaugurado o Instituto do Radium, criado pelo saudoso Professor Eduardo Ribeiro Borges



da Costa. Os Professores Luis Adelmo Lodi, Baeta Viana e Carlos Pinheiro Chagas (Carleto era assim chamado o popularríssimo mestre entre os alunos) estavam presentes à cerimônia, além de outros colegas não identificados. A fotografia retrata Madame Curie triste, mesmo após ter recebido dois prêmios Nobel, um de Física com o esposo Pièrre Curie e Antoine Henri Becquiel (1852-1908), em 1903 e o outro de Química, em 1911. Passou a famosa pesquisadora por grandes dissabores, quando o inevitável ocorreu. Ela se tornou amante de Paul Langevin e a imprensa francesa ataca-

ndo-a vivamente, a mulher estrangeira que estava acabando com um lar francês. Mas, ao final, surpreendentemente, a neta de Madame Curie e o neto de Paul Langevin casaram-se mais tarde, sem que fosse feita nenhuma alusão ao famoso escândalo de seus avós. Madame Curie recebia de todo o mundo, a consagração de que era merecedora. Sara Bernhardt leu, na Ópera de Paris, antes de sua viagem aos Estados Unidos, uma "Ode a Madame Curie", referindo-se a ela como a irmã de Prometeu. A "mulher estrangeira" do escândalo Langevin fora esquecida: Marie Curie, era agora, a Joana

D'Arc francesa.

Segundo Bendiner & Bendiner (1990) as Curie - Marie e Pierre, a filha Irène e o genro Frédéric foram as descobridoras e as profetas da radiação atômica, bem como suas primeiras vítimas.

Em 1965 Eve Curie, a filha mais nova de Pièrre e Marie recebeu o prêmio Nobel da Paz. Jornalista e museóloga, ela e seu esposo Pièrre Labouisse desenvolveram intenso trabalho na Unicef, famoso centro de emergência para crianças, de caráter internacional.

Madame Curie faleceu de leucemia a 6 de julho de 1934. Seu caixão foi baixado sobre o de Pièrre Curie, no pequeno cemitério de

Sceaux. Apenas os amigos íntimos estavam presentes, entre eles, Langevin. De Varsóvia sua irmã Bronya trouxe um punhado de terra polonesa, salpicada sobre seu caixão.

Poucas semanas antes de morrer, Marie Sklodowska Curie escalava sozinha, parte do Mont Blanc, para ver o sol se pôr sobre as montanhas. Era um grande cérebrego, um pensamento vivo que desapareceria entre as trevas, rumo à eternidade.

Carlos da Silva Lacaz é Professor emérito da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo. Presidente da Sociedade Brasileira de História da Medicina

Leia:

Ópera

Jorge Michalany
Páginas 2 e 3

Anibal Silveira

Luiz Barreto de Souza
Páginas 4

E Monet foi parar na U.T.I.!

Carlos Rielli Jr.
Páginas 4

Ópera

Jorge Michalany

NOÇÕES ELEMENTARES

Definição:

A ópera (Latim *opus-operis* = obra) pode ser definida como um espetáculo musical, canoro e cênico no qual a música é a parte essencial. As palavras são cantadas sob a forma de recitativos, árias e coros acompanhadas pela orquestra que pode também ser parcialmente exclusiva do espetáculo através de prelúdio (abertura), interlúdio (intermezzo) e final (finale). Os intérpretes, além do canto, fazem representação cênica com guarda-roupa e cenário de várias épocas, desde a idade clássica até a moderna, de acordo com temas históricos ou de ficção.

Para seus inimigos, a ópera é um espetáculo híbrido, ou seja, uma mistura de tudo. Alegam que não é um drama ou comédia tão bom quanto uma peça teatral e nem uma música tão boa quanto uma sinfonia. Ao contrário, os seus admiradores encontram na ópera virtudes atrativas e extremamente ricas. Para eles a ópera é a perfeita combinação da poesia, do drama, da música, da canção e da dança.

Composição Musical:

A composição musical da ópera baseia-se no tema do libretto, ou seja, o romance ou fato histórico transformado em poema rimado. A partir do libretto o compositor adapta a música. Daí o fato de as óperas deverem ser cantadas preferentemente na língua original do libretto: italiano, francês, alemão, russo.

Classificação:

A ópera é classificada de acordo com o tema do libretto, drama ou comédia, em ópera séria ou dramática (La Traviata-Verdi) e ópera cômica ou buffa (IL Barbiere di Siviglia-Rossini).

Opereta é um gênero leve de teatro musicado, derivado da ópera buffa, sobre assunto cômico e sentimental, no qual as estrofes cantadas alternam-se com palavras faladas. É a "volks-opera" dos austríacos (Viúva Alegre-Lehar).

Escolas de Ópera:

As escolas de ópera correspondem aos estilos do espetáculo ao "leit motiv" (motivo principal) em relação à ária, música, cena, coro e dança. Assim tem-se:

Ópera Italiana: Predomina o "bel canto" através da ária. Música e canto caminham paripasso (Rossini, Bellini, Donizetti e Verdi).

Ópera Alemã: A sinfonia é o "leit motiv". É o poema sinfônico de Wagner. O canto intromete-se na música.

Ópera Francesa: Caracteriza-se pelo cenário e ballet (Gounod).

Ópera Russa: Os baixos e os coros são o motivo principal (Moussorsky).

Estas escolas não permaneceram rígidas. Durante o século XIX e início do XX elas se mesclaram, produzindo-se óperas imortais caracterizadas pelo esplendor do canto, música, coro e cenário, como ocorre nas óperas Aida (Verdi), Faust (Gounod) e Turandot (Puccini).

Classificação das vozes:

As vozes masculinas e femininas distinguem-se primeiro pela altura do som emitido (agudo ou grave) e depois pelo timbre (voz características de cada cantor). A altura das vozes corresponde ao que ocorre nos tubos sonoros. Laringes curtas e estreitas dão sons mais agudos (tenor, soprano) e laringes longas e largas, sons graves (baixo, contralto). Entre essas vozes extremas surgem as intermediárias de barítono e mezzo soprano. Em geral as vozes correspondem aos tipos morfológicos dos cantores:

Tenor soprano = brevílineo

Barítono e mezzo soprano = mediolíneo

Baixo e contralto = longilíneo

Mesmo entre essas seis vozes fundamentais surgem variações que se adaptam melhor a certas óperas.

Tenor: lírico, spinto, dramático.
Soprano: ligeiro ou de colatura, lírico, dramático. Soprano masculino (soprano tem dois gêneros).

Barítono: lírico, dramático.

Baixo: cômico ou cantante, profundo.

Educação Vocal:

O canto lírico exige um longo ade-

tramento físico vocal e respiratório, afinação com a música, estudo do libretto e poliglotismo. O adestramento físico consiste na emposição da voz (apurar a voz para a abóbada palatina), respiração diafragmática (abaixamento do diafragma na inspiração e ascensão na expiração) e descontração dos músculos do pescoço. Esse adestramento é feito por meio de vocalizo (emissão da voz e dicação = boa articulação das palavras) com letras vogais ou palavras chave cantadas em escala ascendente (tenor, soprano) ou descendente (baixo profundo). Pelo fato de em italiano a maioria das palavras terminarem em vogal, esse idioma torna-se o preferido para o canto lírico, por exemplo:

La donna é mobile

Qual piuma al vento

Mutta d'accento

E di pensiero

A língua russa também se adapta bem ao canto por causa das vogais. O francês tem o problema do som nasal, o português com os sílabos dos S, e do nasal ão, e o inglês por causa do R enrolado. O alemão tem o inconveniente do ICH que dá sibilo.

Constituição Física e Voz Lírica:

Pelo fato de nos teatros líricos os artistas cantarem sem o uso de microfones, é indispensável que o cantor, além do timbre, tenha um volume de voz suficiente para cobrir a orquestra e ser ouvido em todos os recantos do teatro. E isto depende fundamentalmente da constituição física do cantor. Por exemplo, a voz excepcional de Enrico Caruso estava relacionada não apenas com suas singulares cordas vocais mas também com sua enorme cavidade bucal (ele retinha na boca um ovo sem ser notado), cabeça grande (seios frontais e maxilares alargados) e tórax bem amplo, enfim os elementos ideais para uma boa caixa de ressonância.

Representação:

A representação de uma ópera para ser perfeita exige orquestra de alto nível regida por maestro experientado, guarda roupa e cenário conforme

tema do libretto, vozes excepcionais, boa representação cênica e aparência física dos cantores que não possa despertar o sentido do ridículo. Por exemplo, seria estranho haver hoje a representação da ópera IL Guarany por um Pery gordo (tenor) e índios vestidos com uma malha marron para simular a pele bronzeada do indígena e com uma pena plantada na testa. Aliás, o aspecto do personagem Violeta foi a causa do insucesso da estréia da La Traviata de Verdi. A soprano, que deveria ser tuberculosa, portanto, caquética, era muito gorda.

Devido ao cinema, teatro e televisão, a representação da ópera deve ser semelhante a dessas artes sem a qual a voz do cantor por melhor que for será motivo de críticas desabonadoras. Em suma, na ópera de hoje não pode haver mais o meio termo como ocorria antigamente. Além disso, o cantor não conta com o ponto, que consistia num maestro oculto no palco assoprando as frases do libretto. Acrescente-se também o estudo da pronúncia de línguas estrangeiras porque atualmente só se canta no idioma original do libretto.

Classificação do Canto Lírico:

1. Recitativo ou monólogo: As palavras são declamadas ou cantadas com ou sem acompanhamento musical.

2. Ária: Solo cantado por tenor, soprano, mezzo soprano, barítono, baixo.

3. Dueto: Cantado por dois personagens, em geral tenor e soprano.

4. Terceto: Cantado por três personagens, em geral tenor, soprano, barítono ou baixo.

5. Quarteto: Reunião de quatro vozes, em geral tenor, soprano, mezzo soprano e barítono.

6. Sexteto: Tenor (2) soprano, mezzo soprano, barítono, baixo.

7. Coro: Vozes masculinas e femininas compreendendo tenores, barítonos, baixos, sopranos e mezzo sopranos.

8. Coro infantil: Em geral formado só por meninos com vozes de sopranos (soprano tem dois gêneros). **Nota:** Antigamente castravam-se homens (castrati) para ficarem eternamente com voz de soprano.

Espectáculo:

Um espetáculo de ópera compreende cenas de três a quatro atos, com duração média de 50 minutos, perfazendo com os intervalos um total de 3 a 4 horas. Os teatros de

ópera são edifícios suntuosos e característicos de cidades tradicionais na arte lírica, tais como:

La Scala (Milão), Ópera de Paris, Ópera de Viena, Bayreuth (Wagner), Covent Garden (Londres), Metropolitan (Nova York), Colon (Buenos Aires).

Nesses teatros existem luxuosos e artísticos salões onde, nos intervalos, damas e cavalheiros passeiam ou saboreiam bebidas. Ao contrário do que ocorre no Brasil e na Argentina, o espetáculo da ópera na Europa e nos Estados Unidos começa entre 19:00 e 19:30 horas.

Infelizmente, apesar de o Rio de Janeiro e São Paulo possuírem Teatros Municipais semelhantes aos da Europa, as representações de ópera só estiveram no auge antes e logo depois da II Guerra Mundial. O Autor teve a oportunidade de ouvir grandes cantores como Beniamino Gigli, Tito Schipa, Claudia Muzio, Bidu Sayão, Renata Tebaldi, Zinka Milanoff, Leonard Warren, Armando Borgioli, Salvatore Bacaloni, Giacomo Vaghi, e ultimamente Luciano Pavarotti e Plácido Domingo.

Artistas Imortais da Ópera:

Arturo Toscanini (regente), Enrico Caruso (Tenor), Amelita Galli Curci (Soprano Ligeiro), Tita Ruffo (Barítono), Feodor Chaliapin (Baixo), Gabriella Bezzanzoni-Lage (Contralto).

Os Grandes Compositores e suas Óperas mais Famosas:

Alemanha: Beethoven (Fidelio), Wagner (Lohengrin)

Austria: Mozart (Don Giovanni)

Brasil: Gomes (IL Guarany)

França: Berlioz (Les Troyens), Massenet (Manon), Gounod (Faust), Bizet (Carmen), Saint-Saens (Sanson e Dalila).

Itália: Rossini (IL Barbiere di Siviglia), Bellini (Norma), Donizetti (Lucia di Lammermoor), Verdi (Aida), Puccini (La Boheme), Mascagni (Cavalleria Rusticana), Ponchielli (La Gioconda), Leoncavallo (I Pagliacci), Boito (Mefistofele).

Rússia: Mussorgski (Boris Godunov), Borodin (Prinz Igor).

Compositores que também eram libretistas:

Berlioz, Wagner, Mussorgsky, Boito, Leoncavallo, Borodin.

Nacionalidade dos Cantores:

Pelo fato de as óperas serem hoje

cantadas sempre no idioma original do libretto, artistas de várias nacionalidades foram obrigados a tornarem-se políglotas. Os espetáculos de óperas traduzidas para o italiano, francês, alemão, russo e vice-versa já não são mais representados nos grandes teatros como se fazia antigamente. Esclareça-se, porém, que o maior tenor do passado, Enrico Caruso, fazia absoluta questão de cantar óperas francesas como Carmen, Faust, Sanson et Dalila e La Juive no idioma original.

As traduções de óperas eram necessárias porque no século passado e início deste século os cantores, que eram predominantemente italianos, franceses e alemães, preferiam cantar na língua materna. É bem verdade que os austríacos, por causa do seu convívio com os italianos durante o Império Austro-Húngaro (o norte da Itália pertencia à Áustria) e das óperas de Mozart (Don Giovanni, Le Nozze di Figaro, Così fan tutti) estavam mais familiarizados com o idioma italiano do que os alemães. Além disso, as traduções seriam para popularizar na Itália, França e Alemanha as óperas com librettos estranhos aos idiomas desses países, como foi o caso da ópera L'Africana (L'Africaine) de Meyerbeer ainda hoje cantada em italiano em vez de francês, o mesmo acontecendo com o Don Carlos de Verdi. A fim de facilitar a compreensão do texto pelas audiências, certos teatros como o Metropolitan de New York, possuem uma tela colocada no alto das cortinas do palco onde se projetam as legendas do texto em inglês.

O predomínio dos cantores ítalo-franco-germânicos foi progressivamente dando lugar a artistas de várias nacionalidades, contribuindo assim para o cosmopolitismo da ópera. E isso verificou-se principalmente nos Estados Unidos onde existem cantores de várias origens interpretando óperas em italiano, francês, alemão e até russo. Devido aos hinos das igrejas protestantes, os jovens norte-americanos, sobretudo negros, habituados ao canto religioso ficam facilmente entusiasmados pelo canto lírico. Haja vista o grande número de cantores norte-americanos brancos e negros, que militam nos teatros dos Estados Unidos e da Europa.

Infelizmente, isto não ocorre no Brasil, um país onde a ópera deveria ser difundida e cultivada por

causa do maior compositor lírico das Américas, o paulista Carlos Gomes cujas óperas (IL Guarany, Fosca, Salvator Rosa, Maria Tudor) foram estreitadas na Itália, até no Scala de Milão e ainda hoje representadas nesse país. O jovem brasileiro além de não estar habituado ao canto e à ópera, continua em geral limitado na sua educação musical por causa da exagerada difusão pelo rádio e televisão das ruidosas e dissonantes músicas populares atuais. É por isso que, ao contrário dos Estados Unidos, o número de artistas líricos brasileiros é muito pequeno, não tendo aparecido até agora nenhum cantor nacional do porte de Bidu Sayão que durante anos foi uma das principais sopranos do Metropolitan Opera House em New York.

Ópera Concerto:

Como a montagem de uma ópera é em geral muito dispendiosa, pode-se excluir a representação cênica e limitar a representação do espetáculo ao canto e à música: é a chamada ópera concerto. Trata-se de uma forma econômica de espetáculo apreciado mais pelos amantes do "bel canto" do que pelo público em geral.

Vídeo de Ópera:

Uma maneira de se introduzir na arte lírica está em adquirir ou alugar vídeo de óperas ou frequentar clubes para esse fim. Aqui em São Paulo, o Vídeo Ópera Clube oferece essa oportunidade.

Nascimento e Evolução da Ópera:

O nascimento da ópera não marcou o aparecimento de uma nova arte, mas a fusão de elementos um tanto independentes. O evento ocorreu no ano de 1600 quando Giacomo Peri compôs e representou seu espetáculo "Euridice" em Florença como parte das celebrações pelo casamento de Henrique IV da França com Maria de Medici.

A audiência de hoje encontraria em "Euridice" um espetáculo bem fraco. Não passava mais do que um recitativo contínuo com passagens ocasionais de canto acompanhadas de alguns acordes de uma orquestra composta por harpa, lira e alaúde. Todavia, esse medíocre espetáculo tinha um elevado objetivo: o desejo de alguns gentis homens de Florença encabeçados pelo Conde Giovanni Bardi, de criar um drama

tão vivo e expressivo como aquele dos antigos gregos e provê-lo de um acompanhamento musical que elevasse a sua eloquência.

Como não havia qualquer traço da música que acompanhava a tragédia grega, os primeiros compositores e seus sucessores valeram-se de velhas tradições e de inovações para atingir o espetáculo definitivo da arte lírica.

1. "amfiparnasso": No século XVI predominava a música polifônica da Igreja que atingiu o auge com a obra de Palestrina (1524-1594). Valendo-se disso, Orazio Vecchi reuniu diversos madrigais (canções de cunho eclesiástico para cinco ou seis vozes), adaptou-as à vida secular de modo a criar um espetáculo representado por cantores fantasiados, ao qual denominou de "amfiparnasso". Este espetáculo poderia ser comparado a uma ópera mas com uma ressalva: não havia nem representação cênica nem ilusão de drama humano.

2. Abolição da tragédia grega: Cláudio Monteverdi (1567-1643) fez uma radical inovação, descendo do Olimpo para o campo da história mundana com sua ópera "L'incoronazione di Poppea" (Poppeia, favorita e depois esposa de Nero que a matou com uma ponta pé em 65).

3. Desenvolvimento da cena: Jean Baptiste Lully (1632-1687), um florentino naturalizado francês, desenvolveu na corte de Luiz XIV a importância cênica na ópera, introduzindo também a ouverture e o ballet, aspectos característicos da ópera francesa.

4. Aperfeiçoamento da parte vocal: Em Nápoles onde a beleza natural das vozes sempre tinha florescido, levou Scarlatti (1659-1725) a insistir na criação da ária visando a perfeição vocal.

5. Os castrados: Nos séculos XVII e XVIII o elemento mais importante da ópera italiana, a parte vocal, passou a ser interpretado por cantores masculinos cujas vozes de soprano foram conservadas artificialmente desde a infância pela castração. O mais notável "castrato" dessa época foi Farinelli.

6. Harmonia da música com a parte vocal: Embora influenciado pela escola italiana, o compositor alemão Gluck (1714-1787) aboliu o recitativo "secco" (discurso sem ou com acompanhamento por uma harpa) e alterou a ária transformando-a numa melodia livre de todas aspirotec-

nias vocais. Compôs a sua mais famosa ópera "Orfeo de Euridice" em italiano. O papel de Orfeo, interpretado por um "castrato", foi depois substituído por uma contralto.

7. Atualização da ópera: Foi Mozart (1756-1791) quem se valeu não mais das tragédias gregas mais sim de um novo motivo, o entretenimento burguês e a comédia. Adaptou a peça francesa de Beaumarchais "Le mariage de Figaro" para a ópera "Le nozze di Figaro" com libretto de Lorenzo da Ponte. Enriqueceu a ópera com a orquestra mas preservou a tradição napolitana da ária e do recitativo.

8. Glorificação da voz e da melodia: No início do século XIX a música na Itália significava ópera, e para os italianos o que valia era o canto.

Esse período foi representado por um triunvirato de compositores, Rossini, Bellini e Donizetti. Rossini (1792-1868) com sua ópera "IL Barbiere di Siviglia" composta em 13 dias (!), elevou o nível da ópera buffa enriquecendo-a com abertura e árias. Esta ópera, estreitada em 1816, continua sendo uma das mais populares não apenas pela música como pelas famosas árias de barítono (Largo ad factotum), da soprano (Una voce poco fa) e do baixo (La calunnia).

Bellini (1801-1835) preferiu a ópera dramática como é o caso da "Norma" que teve como uma das maiores intérpretes a soprano greco-americana Maria Callas. Não fosse a morte prematura de Bellini aos 34 anos devido à tuberculose, a música lírica italiana ter-se-ia enriquecido ainda mais.

Donizetti (1797-1848) foi mais eclético dedicando-se tanto à ópera buffa como à dramática. Mas foi na modalidade dramática, com a ópera "Lucia de Lammeemoor" que Donizetti enalteceu a pirotecnia vocal para soprano ligeiro ou de colatura que fizeram a fama da italiana Amelita Galli-Curci e da francesa Lilly Pons.

9. "Le grand ópera": Por causa da tradição francesa a ópera vai se enriquecendo no cenário transformando-se no mais pomposo espetáculo do século XIX. Fazem parte desse período os compositores Berlioz (Les trovens), Halévy (La juive), Meyerbeer (L'Africaine).

10. Drama Musical: É uma forma de arte lírica na qual a música, drama, filosofia e cenário são apresentados em harmoniosa união mas predominando a música (Leit motiv). Esta inovação se deveu aos compositores alemães Beethoven (1770-1827) com a ópera "Fidelio" e Wagner (1813-1883) com óperas baseadas na mitologia germânica (Lohengrin, Die Walküre). Wagner construiu em Bayreuth um teatro próprio para a representação de suas óperas.

11. Nacionalismo: Depois do triunvirato italiano Rossini, Bellini e Donizetti, surgiu na Itália seu maior compositor Giuseppe Verdi (1813-1901) que rivaliza com Wagner as glórias máximas da ópera. Por causa da dominação do norte da Itália pelo Império Austro-Húngaro, o povo valia-se do nome do compositor para incentivar a libertação dessa parte da Itália do jugo austríaco, escrevendo nas paredes "Viva Verdi" que significava "Viva Vittorio Emmanuele Re d'Italia". Devido à censura, Verdi foi obrigado a mudar os nomes dos personagens de sua ópera "Rigoletto" baseada no romance de Victor Hugo "Le roi s'amuse" sobre a vida libertina de Francisco I da França. E o caso do assassino de Gustavo III da Suécia teve de ser transferido para a Nova Inglaterra na ópera "Un ballo in maschera".

O estilo clássico italiano das primeiras óperas de Verdi foi dando lugar a um novo estilo de perfeita harmonia de canto e música principalmente nas suas três últimas óperas Aida, Otello e Falstaff, esta composta quando Verdi tinha oitenta anos.

Forma de nacionalismo lírico surgiu também na Rússia onde se procurou enaltecer os temas da música original russa e glorificar a vida do povo, características das óperas Boris Godunov (Mussorgsky) e Prinz Igor (Borodin).

12. Verismo: Este movimento lírico surgiu na Itália em fins do século XIX consistiu em óperas baseadas em fatos da vida real ou mundana em íntima relação com a música. Tais óperas, representadas pela "Cavalleria Rusticana" (Mascagni), I Pagliacci (Leoncavallo), La Bohème (Puccini) constituem espetáculos dos mais populares na Itália, Estados Unidos e América Latina.

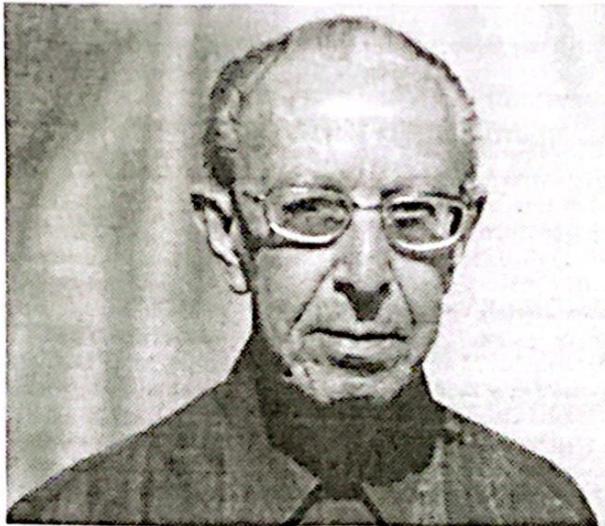
Jorge Michalany é professor Titular de Anatomia Patológica.

artigo

Anibal Silveira

(1902-1979)

Luiz Barreto de Souza



de de Medicina da Universidade de São Paulo, nos tempos de A. C. Pacheco e Silva.

Não é de estranhar que sua fundamentação na epistemologia positivista postulou a anterioridade dos componentes históricos e sociais da personalidade sobre aqueles estruturais e biológicos, além de fixar a íntima solidariedade entre as expressões simbólicas e emocionais do homem e as condições estruturais e dinâmicas do cérebro. A fecundidade científica a partir de tais premissas, levou-o a exaustivas pesquisas nos campos da psicopatologia e da patologia cerebral, indo muito além dos discípulos de Kleist, na sua concepção organológica da psiquiatria, não localizatória, no sentido organicista. Desde 1934 mostrou como era anacrônica tal concepção, encarando tais "localizações" quanto a órgãos cerebrais, não quanto a funções, e procurou sempre mostrá-los como integrando sistemas funcionais cujo dinamismo é paralelo ao das funções psíquicas. Foi muito mais reconhecido no Exterior do que no Brasil, como vários de nossos cientistas, tendo sido citado e apreciado pelo que de mais significativo e sério a ciência ocidental produziu.

Personalidade modesta e devotada ao próximo, tinha uma integração harmônica, estrutural e dinâmica dos instintos da individualidade nos da sociabilidade ou altruístas, embasados por um cará-

ter firme, prudente, corajoso e estável que tão bem estimulariam suas funções intelectuais. Essas qualidades caracterizavam sua personalidade integral, madura, própria de um gênio como, sem dúvida alguma, aqueles que tiveram o privilégio de conhecê-lo não de se lembrar tão bem, e não são poucos, como pacientes, alunos, discípulos, psicólogos e médicos, neste final do século vinte.

É pois evidente a razão desta pequena homenagem, que anuncia a edição de sua obra completa, coligida por seus discípulos, nestes tempos de anarquia dos setores oficiais da psiquiatria nacional e internacional, desmedicizada, à mercê de multinacionais de drogas. Somente uma obra, como a de Anibal Silveira, que nos faça conhecer a teoria da personalidade normal e patológica, da qual emana uma autêntica psiquiatria científica, tem fundamentos indestrutíveis. Relembrando a grande lei, do filósofo: "O Homem se agita e a Humanidade o conduz", a escola que Anibal Silveira criou entre nós continua viva e receptiva a aglutinar novos elementos, pois constitui a mais lídima expressão no Brasil, como tal. Sigamos esse método, não perdendo em vão palavreado o conhecimento da autêntica psiquiatria científica. Para seus fundamentos, o Dr. Anibal Silveira se apoiou na obra de Augusto Comte, quando fundou a Moral como Ciência da natureza humana.

Luiz Barreto de Souza é psiquiatra

E Monet foi parar na U.T.I.!

Carlos Rielli Jr.

Era uma terça-feira, das mais comuns do mês de julho de 1992, noite, frio, e estar presente naquele instante diante de um quadro em frangalhos, era normal em meu trabalho de restaurador. O telefone tocou, e em um total desespero meu interlocutor num tom semelhante a súplica e ansiedade, disparou sem piedade: - O Monet... estraguei o Monet!!!! Fiquei chocado, atônito; naquele momento eu não poderia avaliar a extensão do sinistro, o que exatamente havia acontecido, podia apenas pensar que um dos quadros mais lindos e importantes que já estivera em meu atelier, poderia estar irremediavelmente perdido!

O jatinho me esperava nas primeiras horas da manhã seguinte, com os motores ligados, tripulação a postos e todo meu material de restauro de emergência embarcado. Levantamos vôo rumo a um estado nordestino às 7:45 e três horas depois, estávamos aterrizando na fazenda do aflito, desesperado, inconsolável e talvez ex-proprietário de um autêntico Monet. Meu coração disparava, a cada passo que me aproximava da tela. Por fim, o quadro! Como um doente em estado crítico e terminal, o quadro me foi confiado. Uma cratera! Isso... uma cratera! É o que parecia o imenso rasgo em forma de cruz de exatos 15 x 12 cms que sangravam o quadro na parte inferior direita da pintura, a apenas milímetros da assinatura. Tons de verde mesclados com sépia e cobalto, desfraldavam uma rica marinha, com o mar em movimento constante e barcos dis-

postos ao sabor das ondas. Uma profunda emoção tomou conta de mim, quando tomei a consciência que eu, e apenas eu, seria responsável pela recuperação de tal obra de arte.

A primeira providência foi isolar e manter fixa a área de sinistro da tela, de modo que o efeito "terremoto" do furo, não atingisse outras partes da obra, nem acarretasse ainda mais descolamento de pigmento. Depois da refixação total da capa pictórica, fio a fio, reconstituída a trama da tela, preenchidos os espaços vazios com composto a base de caulim, lixados, isolados e nivelados os espaços, veio por fim, a parte mais difícil... o retoque final! Meu Deus... o resultado havia ficado espetacular! Não se notava sequer o local do sinistro, e as cores do retoque, como por mágica, se mesclaram às do grande mestre, deixando o restauro imperceptível. Com todo o cuidado e esmero, sobrepondo-se os vernizes e as veladuras, chegou-se ao final da recuperação da tela, onde depois de 18 dias de um profundo mergulho nessa tarefa, emergi de uma viagem que pareceu ser de apenas um átomo. Por fim, Monet saiu da U.T.I. apresentando uma plástica impecável, uma saúde perfeita embora reversível, e com muito, mas muito mais segurança que antes, foi repousar em seu nicho na parede principal da sala.

O diagnóstico?? Monet estava salvo, completamente restabelecido! E o mundo das artes aliviado por não perder um de seus filhos.

Relato real de Carlos Rielli Jr., perito e restaurador de pinturas.

DEPARTAMENTO CULTURAL

Diretor:
Guido Arturo Palomba
Diretor Adjunto:
Sérgio Pereira da Cunha
Conselho Cultural:
Dulillo Crispim Farina (presidente)
Carlos Alberto Salvatore
Antônio Valdemar Tosi
Marisa Campos M. Amato

João Marques Teixeira
Cinematca:
Wimer Botura Júnior
Pinacoteca:
Aldir Mendes de Souza
Museu da História da Medicina
Jorge Michalany