

A imagem em Bruno Schulz como resistência e existência: infância, memória, ausência e apagamento

Bruno Schulz's image as resistance and existence: childhood, memory, absence and erasure

CAMILA BACKES DOS SANTOS*
& SIMONE ZANON MOSCHEN**

*Universidade Federal do Rio Grande do Sul — Brasil
/ PPG Psicanálise, Clínica e Cultura / NUPPEC
camibackes@gmail.com

**Universidade Federal do Rio Grande do Sul — Brasil / PPG Psicanálise,
Clínica e Cultura e PPG em Educação / NUPPEC
simoschen@gmail.com

Resumo

O objetivo deste trabalho é salientar a relação existente entre a narrativa do escritor polonês Bruno Schulz e a produção audiovisual *Finding Pictures* (2012), realizada a partir de sua vida e obra no que tangem às relações que se estabelecem entre infância, memória, ausência e apagamento. Para tanto, busca suporte na teoria de Walter Benjamin e também na teoria psicanalítica de Freud e Lacan. Bruno Schulz faz parte de um rol de escritores dentre eles Ítalo Svevo, Robert Walser, Joseph Roth, Sándor Márai, Robert Musil e Walter Benjamin, que nasceram na Europa no final do século XIX e vivenciaram na juventude, ou já no final da vida, o horror da Primeira Guerra Mundial, tendo alguns deles ainda atravessado a Segunda Guerra Mundial. Quando os alemães cercaram

Drohobycz em 1941, Schulz com medo de perder sua obra, empacotou-a e entregou para que amigos não-judeus a guardassem. De tudo, perdeu-se a maior parte. Em novembro de 1942 Bruno Schulz foi assassinado por um oficial da gestapo com um tiro nas costas. Antes de morrer, havia feito, por encomenda do oficial alemão que o protegeu por determinado tempo, desenhos na parede do quarto de seus filhos. O documentário *Finding Pictures* retrata a busca feita por estes desenhos por uma equipe de filmagem quarenta anos após a sua morte. Destacamos o momento em tempo real no qual os documentaristas encontram os desenhos abaixo de camadas de tinta. Neste trabalho, falamos do processo de busca, tanto na escrita quanto no documentário, que é uma espécie de jogo da memória contra o esquecimento, tal qual nos lembra Walter Benjamin, ao dizer que a busca, mesmo que em vão, é tão importante quanto o achado feliz.

Memória | Imagem | Infância | Literatura | Psicanálise

Palavras-chave

Abstract

This work aims to highlight the relationship between the narrative of Polish writer Bruno Schulz and the audiovisual production *Finding Pictures* (2012), made from his life and work in terms of the relationships established between childhood, memory, absence and erasure. To this end, it seeks support in the theory of Walter Benjamin and also in the psychoanalytic theory of Freud and Lacan. Bruno Schulz is part of a list of writers, among them Ítalo Svevo, Robert Walser, Joseph Roth, Sándor Márai, Robert Musil and Walter Benjamin, who were born in Europe at the end of the 19th century and experienced, in their youths or at the end of their lives, the horror of the First World War, with some of them even going through the Second World War. When the Germans surrounded Drohobycz in 1941, Schulz, afraid of losing his work, packed it up and handed it over to non-Jewish friends for safekeeping. Most of it was lost. In November 1942 Bruno Schulz was assassinated by a Gestapo officer with a shot in the back. Before he died, he had made drawings, on the order of the German officer who protected him for a certain time, on the wall of his children's room. The documentary *Finding Pictures* portrays the search made for these drawings by a film crew

forty years after his death. We highlight the moment in real time in which the filmmakers find drawings below layers of paint. In this work, we talk about the search process, both in writing and in the documentary, which is a kind of memory game against oblivion, as Walter Benjamin reminds us, when saying that the search, even in vain, is as important as the happy finding.

—
Keywords

Memory | Image | Childhood | Literature | Psychoanalysis

Introdução

Este trabalho parte da obra do escritor polonês Bruno Schulz (1892-1941) para pensar a imagem como resistência e existência a partir de uma produção audiovisual feita sobre sua vida e obra. Por meio dessa aproximação, pudemos retomar algo importante na relação entre a literatura e a psicanálise de Freud e Lacan: um modo de organização singular em torno do vazio, ou o que Lacan vai chamar de seu saber-fazer com o real.

Nascido no fim do século XIX, Bruno Schulz pertencia à vanguarda dos escritores poloneses, tanto pela sua postura revolucionária quanto à forma quanto por suas ideias sociais. Foi o terceiro filho de uma família de judeus da classe mercantil. Mesmo havendo uma escola judaica em Drohobycz, o menino foi mandado para uma escola polonesa (*Gymnasiun* polonês) na qual se falava polonês e alemão; o ídiche, sua língua de origem, não se falava nas ruas. Após a morte de seu pai, teve que abandonar os estudos na escola de arquitetura em que havia ingressado e ficou encarregado do sustento da família. Então, aceitou o emprego de professor de artes em uma escola local. Schulz achava a vida escolar estupidificante e pediu às autoridades locais que lhe concedessem licença para dedicar-se às suas artes, porém, suas súplicas não foram bem recebidas. Schulz escreveu milhares de cartas, mas apenas cerca de 156 sobreviveram. Com o desenrolar dos acontecimentos políticos na Europa no final da década de 1930, Schulz declinava para um estado de depressão, em que ficava com dificuldades para escrever.

O encontro com a obra de Schulz apontou para o lugar de um vazio, de uma ausência, de um apagamento e também para a relação da sua escrita com a infância e a memória. Bruno Schulz foi um escritor e artista judeu assassinado durante a *Shoah*, por causa de sua morte brutal a maior parte de sua obra se perdeu, restando apenas dois livros: *A Rua dos Crocodilos* e *Sanatório sob o signo da Clepsidra*. *A Rua dos Crocodilos* é uma reunião de quinze histórias curtas que foram publicadas pela primeira vez em polonês sob o título de *Sklepy Cynamonowe* (*Lojas de canela*) em 1934, tendo sido traduzido

para o inglês apenas em 1977, sob o título *The Street of Crocodiles (A Rua dos Crocodilos)*.¹

Os contos foram escritos provavelmente em torno de 1932, por meio de cartas que Bruno Schulz escrevia para uma amiga poeta, que vivia em Lvov.² “Suas cartas se metamorfosearam, transformando-se em fragmentos de uma prosa poética deslumbrante” (Ficowski 1963, 15). Os contos, ou a compilação de todas as histórias, narram, aos olhos do personagem principal, um menino, o encontro de um pai com a loucura: à medida que os contos avançam e o tempo passa, o pai vai cada vez mais perdendo a razão. As histórias se entrelaçam pela figura de um mesmo narrador, o menino e depois adolescente Józef, e têm como cenário uma cidade provinciana que vivencia o avanço do capitalismo e os últimos tempos do império austro-húngaro. A preocupação com a forma era evidente em Schulz. Witold Gombrowicz refere-se a Schulz como atento a uma perda da forma (Schulz 2012, 391). A troca do conto que daria nome ao romance também não é ao acaso. O título passa de *Lojas de canela* para *A Rua dos Crocodilos*, esta é uma mudança importante (Wurth 2011, 3).

Se “Lojas de canela” narra uma viagem em tom de nostalgia e bons aromas pelas ruas de Drohobicz, em “A Rua dos Crocodilos”, a rua é vulgar, mesquinha, poluída, e a comercialização é barata. É como se a cor passasse de colorida a tons de cinza. “O ar exalava uma primavera secreta, uma brancura inexprimível de neve e violetas. Entramos numa área de colinas. A linha dos outeiros hirsutos com as vergas nuas de árvores levantava-se ao céu como um suspiro de leite”. (Schulz 2012, 81)

A descrição transcorre em tom poético, estilo barroco, em uma linguagem corpulenta e abstrata. Conduz seu leitor pelas ruas de um mapa através dos olhos de Jozéf, que tem em torno de dez anos, acompanhado de seu pai, Jacob. O conto “A Rua dos Crocodilos” nos aproxima deste lugar, que no mapa da cidade apresenta-se em branco (como as regiões polares): a Rua dos Crocodilos é uma região ausente no mapa. Neste artigo, tomamos os efeitos de leitura de “A Rua dos Crocodilos”, de Schulz, e a produção documental *Finding Pictures* (2002), lançada sessenta anos após a sua morte, para refletir sobre como uma existência devastada pelo nazismo pode hoje ser uma forma de resistência através de uma produção imagética.

Em torno do vazio: ausência e apagamento

A primeira sensação que temos ao nos depararmos com o conto “A Rua dos Crocodilos” é a de estarmos em uma caminhada que nos guia ao silêncio, porém, um silêncio grávido de sons, como nos sugere o músico e inventor da poética do silêncio, John Cage

¹ Os quinze contos que compõem *A Rua dos Crocodilos* ou *Lojas de canela* são: “Agosto”, “A visitação”, “Os pássaros”, “Tratado de manequins ou o Segundo Gênese”, “Tratado de manequins — Continuação”, “Tratado de manequins — Final”, “Nemrod”, “Pã”, “O sr. Karol”, “Lojas de canela”, “A Rua dos Crocodilos”, “As baratas”, “A tempestade”, e “A noite da Grande Estação”.

² “Todos os indícios sugerem que os textos que compõem *A Rua dos Crocodilos* vieram à luz em cartas à poetisa Debora Vogel” (Coetzee 2011, 67).

(1912-1992). Um excesso que aparece quando a ausência se faz presente. A cada linha somos tomados por este paradoxo: há uma ausência que se faz pelo excesso. Quanto mais nos aproximamos da rua, mais nos aproximamos deste silêncio no mapa. Um ruído ensurdecedor vem dessa rua, e, em seguida, ao nos aproximarmos de sua vizinhança, somos tomados por um silêncio, um silêncio prenhe de sons. Excessivo. A locomoção é feita pelos bondes, o maior triunfo da ambição dos vereadores, empurrados por carregadores municipais, porém a coisa mais estranha é a comunicação ferroviária da Rua dos Crocodilos. “A multidão aguarda um trem no final do dia, trem que não se sabe se passa, e as pessoas ficam em dois pontos diferentes, sem concordar com o local de parada” (Schulz 2012, 89). Aqui percebemos a total desordem do local que Schulz tenta imprimir em sua descrição. As pessoas que esperam sem nenhuma ordem ou sentido são descritas como silenciosas, aguardam de perfil como uma fileira de máscaras paradas de papel, assim como os bondes que também parecem feitos de papel. Tudo nesse local se imprime como falso e frágil. Agiotagem, suborno, negociações nervosas e funcionários corruptos imperam na rua. O trem parte pela estrada de ferro acompanhado por uma multidão lenta e desiludida que, finalmente, dissipa-se.

Enquanto na cidade velha reinava ainda o comércio noturno, clandestino, com seu cerimonial solene, naquele bairro novo desenvolveram-se logo formas modernas e lúcidas de comercialização. Observamos em “A Rua dos Crocodilos” uma relação entre desejo e estranho. Um lugar onde tudo pode e todo escárnio é possível e permitido, ao mesmo tempo em que, nefasto e sombrio, exerce tremendo fascínio sobre os transeuntes, como se sentissem um chamado de peregrinar por suas entranhas. Os transeuntes se misturam com a rua. É como se, ao sermos tomados por este silêncio da multidão (multidão silenciosa), perdêssemos o chão e acabássemos por nos misturar com a rua. Sofremos uma despersonalização, quando o eu se mistura com o espaço ao sermos atravessados por este silêncio no mapa.

O caminhar é em um local de trânsito incerto, de bondes, trens e pessoas suspeitas. O trajeto por esse bairro é errante. “Nesse bairro de aparências e gestos vazios não se costuma dar muita importância ao destino da viagem, e os passageiros se deixam levar pelos veículos com a leviandade característica de tudo que há nesse lugar.” (Schulz 2012, 89). O pequeno narrador observa e relata este lugar de caráter ilusório e imitativo. O conto é uma aproximação com mapas de caminhos incertos e com aquilo que não se encontra, muito pelo contrário, que se perde. O lugar que se procura, e que não se encontra, mas se aproxima, não é um lugar comum, é um lugar dos exageros de afetos, de ruas e becos, de casas de arquiteturas singulares. A região próxima à Rua dos Crocodilos tem uma configuração diferente do restante do mapa: “apenas algumas ruas foram desenhadas, com traços pretos e nomes em letra comum, não ornamentada, diferente do nobre tipo romano das outras inscrições” (Schulz 2012, 84). A cartografia demarca um lugar que não merece uma letra ornamentada, mas sim uma letra comum. Um local obscuro, obtuso, mas de grande fascínio. “Provavelmente o tipógrafo recusava-se a reconhecer esse bairro como parte

do conjunto urbanístico e exprimia sua objeção dessa forma singular e estigmatizante.” (Schulz 2012, 84). Schulz nos informa que, para entender tal objeção, precisamos voltar a atenção para o caráter ambíguo e duvidoso de um bairro tão divergente do resto da cidade. Uma área comercial com caráter utilitário acentuado, sinal dos tempos, sinal de uma economia gananciosa, que origina um bairro parasita. Enquanto na cidade velha permanecia o comércio noturno, clandestino e o cerimonial solene, no novo bairro desenvolviam-se as formas modernas e lúcidas de comercialização. Neste momento, podemos observar uma relação entre o mapa e a memória, questão tão trabalhada por Walter Benjamin, que afirmava que apoderar-se da imagem de sua cidade significa flagrar sua própria imagem. A memória afetiva consiste justamente em tentar flagrar na chapa da memória os raros retratos em cujo centro estamos nós mesmos. “Nenhum rosto é tão surrealista como a fisionomia autêntica de uma cidade”, nos aponta Benjamin (citado em Bolle 1994, 137). Em *Infância em Berlim em 1900* (Benjamin 2000), a imagem da metrópole Berlim deixou de ser exterior, como na série radiofônica, para ser interiorizada pelo autor como imagem mnemônica. “Apoderar-se da imagem de sua cidade significa flagrar sua própria imagem. O mapa da memória do eu e o mapa da cidade se sobrepõem, não é possível desenhar um sem o outro” (Benjamin, citado por Bolle 1994, 318). Reconhecemos uma imagem pela memória, e é através dela e de evocações de experiências anteriores que nos permitimos identificar ou reconhecer uma imagem ou um objeto. Perceber um objeto é nada mais que antes poder reconhecê-lo. No pensamento benjaminiano, a cartografia estava sempre presente como uma forma de organizar graficamente o próprio espaço da vida — *bios* — na forma de um mapa. “Nunca poderemos recuperar totalmente o que foi esquecido. E talvez seja bom assim. O choque do resgate do passado seria tão destrutivo que, no exato momento, forçosamente deixaríamos de compreender nossa saudade” (Benjamin 2000, 105). O que foi por nós esquecido, como sugere Benjamin, jaz em nós no mais profundo. “O esquecido nos parece pesado por causa de toda a vida vivida que nos reserva.” (Benjamin 2000, 105).

O período de elaboração da *Infância em Berlim em 1900* coincide com os últimos momentos da República de Weimar e a instalação da ditadura na Alemanha. Benjamin se vê obrigado ao exílio e, nessas circunstâncias, fixa um retrato de sua cidade natal. A emoção subjacente é a de uma despedida. Parece que ele não viu perspectivas de uma volta, e mesmo que voltasse, a cidade não seria mais a mesma. Nessa situação, o livro foi uma tentativa de preservar, por meio de registro escrito, a memória da cidade, antes que fosse destruída. No caso de Schulz, ele escreveu antes de ir para o campo de concentração, mas também podemos pensar que era um momento histórico que já anunciava algo de uma grande catástrofe que estava por acontecer. Em um mapa temos um passado enraizado, seus monumentos e ruas refletem sua memória. A percepção, a sensibilidade e a formação das emoções mostram como Benjamin interpretava a memória. Pois, qual é a *recherche* benjaminiana? Não é a busca da infância perdida, biograficamente falando — que está irrecuperavelmente perdida—, é a busca das sensações da infância. (Bolle 1994, 328)

A escrita: infância e memória

Existe, dessa forma, uma relação muito próxima entre uma percepção infantil e a representação de um lugar ausente no mapa de Schulz. É como se, quando tentássemos delimitar uma imagem de uma casa na infância, não conseguíssemos separar de lá nossas emoções e lembranças. Assim, Schulz também nos mostra que a construção da imagem de uma cidade guarda semelhanças com a construção da imagem de um indivíduo, as imagens da cidade produzem a memória da cidade.

A linguagem indicou de modo inequívoco que a memória não é um instrumento para a exploração do passado, e sim, seu palco. A memória é o meio daquilo que vivemos, assim como a terra é o meio dentro do qual jazem, soterradas, as cidades mortas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado tem de proceder como um homem que cava. (...) E, sem dúvida, para ter sucesso nas escavações, é preciso um plano. Igualmente indispensável, porém, é a enxada cautelosa e experimental na terra escura, e priva-se do melhor quem só registra o inventário dos seus achados, e não a obscura felicidade do lugar do achado. A busca, mesmo em vão, é tão importante quanto o achado feliz. (Benjamin 2000, 318)

Para se aproximar do próprio passado soterrado temos que proceder como o homem que cava, como diz Benjamin: a busca, mesmo em vão, é tão importante quanto o achado feliz. Buscar uma ausência, um silêncio, é viver um jogo da memória contra o esquecimento. Como aponta Ricouer (2000, 572), o esquecimento é percebido primeiro e maciçamente como um atentado contra a fiabilidade da memória. Uma espécie de golpe, uma debilidade. Nesse sentido, Ricouer nos mostra que precisamente pela função mediadora do relato, os abusos da memória se fazem abusos do esquecimento (Ricouer 2000, 572).

O homem que cava para se aproximar de um passado soterrado busca os vestígios de uma história. Ao final, dá-se conta que o que encontra está no próprio movimento de escavar. O que se encontra, ao final, é sempre a própria busca, ou o escavar. Memória e esquecimento caminham juntos. Freud, desenvolvendo a proposta do recalque, lembra-nos que não somos apenas aquilo que lembramos, mas também aquilo que esquecemos. E, esse processo é uma construção, o que não pode ser lembrado deve ser construído. A memória é uma construção. Schulz nos lembra das palavras do poeta Wally Salomão: escrever é vingar-se da perda. Mas, para o escritor polaco, escrever não é apenas vingar-se da perda, é jogar com os vestígios da nossa história, da nossa memória, é um retornar a uma casa da infância e de lá podermos formular a pergunta se de lá alguma vez saímos. O ensaio de J. M. Coetzee (2011) sobre Bruno Schulz começa nos remetendo a uma imagem da infância do escritor:

Numa das suas memórias mais remotas da infância, o jovem Bruno Schulz está sentado no chão, cercado pela admiração de vários membros de sua família, enquanto rabisca um ‘desenho’ atrás do outro em velhas folhas de jornal. Entregue a seu arrebatamento

criador, a criança ainda vive uma “era da genialidade”, ainda tem um acesso desprovido de censura ao domínio do mito. Ou pelo menos é isso que pensaria o homem em que essa criança se tornou; todo o seu esforço da maturidade seria no sentido de recuperar o contato com esses seus poderes iniciais, e amadurecer infância adentro. (Coetzee 2011, 66)

Coetzee nos lembra de uma característica muito singular da escrita de Schulz, sua relação com uma percepção tenra da infância, quando, ainda no arrebatamento criador de uma criança desprovida de censura inicia seus caminhos pelo domínio do mito, que talvez tenha sido o que seguiu perseguindo ao longo de toda a sua vida, num *amadurecer infância adentro*. Momento que a criança apenas se entrega quieta a observar seu entorno, aquele espaço da convivência familiar, que para a criança é todo o universo.

Os contos de Schulz falam sobre a simplicidade de um cotidiano, porém, de forma extremamente rebuscada e fragmentada, talvez como o quebra-cabeças colorido através do qual uma criança enxerga o mundo. Schulz escreveu milhares de cartas, mas apenas cerca de 156 sobreviveram. Com o desenrolar dos acontecimentos políticos na Europa no final da década de 1930, Schulz declinava para um estado de depressão, em que ficava com dificuldades para escrever.

Bruno Schulz faz parte de um rol de escritores, dentre eles Ítalo Svevo, Robert Walser, Joseph Roth, Sándor Márai, Robert Musil e Walter Benjamin, que nasceram na Europa no final do século XIX e vivenciaram na juventude, ou já no final da vida, o horror da Primeira Guerra Mundial, tendo alguns deles ainda atravessado a Segunda Guerra Mundial. Mesmo com diferentes origens nacionais e étnicas, o que os aproxima é o fato de que todos sentiram a necessidade de explorar, na ficção, a extinção do mundo em que tinham nascido; todos registraram as ondas de choque do novo mundo que emergia. Suas origens burguesas não os isentaram das tributações do exílio, da destituição, e às vezes da violência pessoal (Attridge 2011, 5). No caso de Schulz, o preço pago foi ainda mais alto, pois teve sua vida e obra exterminadas pelo nazismo. A única coisa pior que a morte é o esquecimento. Schulz nasceu em Drohobycz, uma pequena cidade do antigo Império Austro-Húngaro província de Galícia, no ano de 1892 (que após a Primeira Guerra voltou a ser anexada à Polônia). Era escritor e professor de desenho em uma escola local. Quando os alemães cercaram Drohobycz em 1941, Schulz, com medo de perder sua obra, empacotou-a e a distribuiu para que amigos não-judeus a guardassem. De tudo, perdeu-se a maior parte. Felix Landau, um oficial da Gestapo responsável por Schulz, descobriu que ele era desenhista e pediu que desenhasse as paredes do quarto de brinquedos de seus filhos. Pelos desenhos Schulz era pago com rações de alimentos. A relação com este oficial oferecia à Schulz privilégios e uma proteção importante por ser um “judeu necessário”. Em novembro de 1942, Landau matou um “protegido” de outro oficial alemão, Karl Gunther, e teve como vingança a morte de Schulz por este oficial. Na esquina entre as ruas Czacki e Mickiewicz, Karl Gunther atirou na cabeça de Bruno Schulz: “você matou o meu judeu, agora matei o seu”, disse para Landau. Em

1939, nos termos do acordo de partilha da Polônia entre nazistas e soviéticos, Drohobycz foi absorvida pela Ucrânia soviética. Sob o domínio dos soviéticos não havia oportunidades para Schulz como escritor (“Não precisamos mais de Prousts”, disseram-lhe sem rodeios). No entanto, encomendaram-lhe a produção de quadros de propaganda política. Ele continuou a ensinar até que, no verão de 1941, a Ucrânia foi invadida pelos alemães e todas as escolas foram fechadas. As execuções de judeus começaram de imediato, e em 1942 as deportações em massa. (Coetzee 2011, 69)

Em 1943 não restava mais nenhum judeu em Drohobycz. “Jamais estive na pequena cidade de Drohobycz e tampouco conheci pessoalmente Bruno Schulz. Mesmo assim, nos círculos de jovens poetas poloneses que eu frequentava no final da década de 1930, o nome dele ressoava com uma aura distinta e mágica”, comenta Czeslaw Milosz (2012, 9). Jerzy Ficowsky, biógrafo de Schulz, define-o como o último expoente notável da arte epistolar na Polônia. “Quando hoje penso nisso, reconheço nesse fenômeno de respeito inicial e instintivo a confirmação de uma regra: em geral, é certo sentimento pela estatura excepcional de um artista o que anuncia seu renome futuro”, aponta Milosz. (2012, 9)

Para a tradutora da obra de Schulz do polonês para o inglês, Celina Wieniewska, o mundo de Schulz era basicamente seu mundo privado, no qual ao centro estava seu pai, o “incorrigível improvisador”. O herói, que sozinho fez frente à guerra que assolou a cidade de Drohobycz, figura por vezes assemelhada à de um profeta bíblico nas histórias do autor, era, na verdade, um simples comerciante, que herdou um mercado, o qual administrou até o momento de seu adoecimento, quando teve de abandoná-lo aos cuidados da mulher. Schulz formava junto com seus amigos a tríade dos mais ousados experimentalistas poloneses: Stanislaw Ignacy Witkiewicz, que se suicidou em dezembro de 1939, Witold Gombrowicz, que sobreviveu na Argentina após a *Shoah*, e Schulz, que foi morto em 1942 no campo nazista. A dificuldade de trabalhar com o legado de Schulz ressoa num palpite de Milosz:

(...) a singularidade de Schulz se mostra na percepção de um caminho que só poderia ser trilhado por ele, e que, de fato, não foi percorrido por mais ninguém. Esta singularidade de Schulz faz com que nosso trabalho de lê-lo seja quase como perfilar o trabalho de análise de um sujeito no divã com seus sonhos, medos, angústias e amores. (Milosz 2012, 10)

Schulz fala de uma construção enigmática que captura e nos aproxima no que se refere aos descaminhos da linguagem e à aproximação com o inconsciente. A vida social e em família, a descoberta da criação artística, do amor e da morte — tudo é descrito de forma a criar quadros imagéticos, próximos ao sonho. O universo enigmático de Schulz é lido com muito interesse por autores de uma geração posterior à sua, como Phillip Roth e J. M. Coetzee. Sua literatura é considerada intraduzível: “a exuberância, a opulência de sua prosa barroca o distinguem do ascético Kafka, e o leva à beira da intraduzibilidade” (Milosz 2012, 10). Apesar de judeu, Schulz sempre escreveu em polonês (morreu na Polônia

como um judeu). Por ofício, Bruno Schulz era um professor de desenho, como escritor era um prosador “cuja preocupação com a linguagem ia muito além do normal” (Milosz 2012, 10). Para Schulz, a filosofia “é na realidade uma filologia, uma profunda e criativa investigação da palavra” (citado em Milosz 2012, 10) e a função da poesia (referindo-se com razão à própria obra) era restituir a perdida dimensão original e mítica das palavras, as quais comparou aos fragmentos do corpo de uma serpente lendária. A serpente foi cortada em pedaços e seus fragmentos buscam uns aos outros. Schulz, ainda nas palavras de Milosz, era especialmente sensível ao mau gosto, ao falso brilho e à hipocrisia da população do século XX, então ascendente na Europa provinciana.

William Shakespeare dizia que os homens são feitos daquela mesma matéria de que são feitos os sonhos e, não é à toa que Freud, em toda a sua obra, atribui ao sonho uma “via régia” para o inconsciente. O encontro com a obra de Schulz nos leva a um lugar do inconsciente, do sonho, do não-dito, daquilo que não está explícito, mas se busca. Podemos pensar que o sentimento de não pertencimento a um lugar próprio faz com que o buscar um lugar de amadurecer infância adentro seja uma forma de contornar a exclusão na qual sempre viveu. Ter no horizonte da escrita um lugar da infância talvez seja como reconciliar-se com a memória afetiva, tal qual nos propõe Walter Benjamin ao afirmar que a busca, mesmo que em vão é tão importante quanto o achado feliz. No final da década de 1980 e ao final da União Soviética, chega até o acadêmico polonês Jerzy Ficowski a notícia de que uma pessoa anônima, que teria acesso aos arquivos da KGB, encontrara um dos pacotes com escritos de Schulz e se dispunha a entregar a ele por um determinado valor. A informação não era verdadeira, mas fez com que Ficowski partisse em busca do que restara da obra de Schulz. Entre esses restos estava um romance inacabado, *Messias*, de que temos notícia porque Schulz chegou a ler trechos para alguns amigos, e também pelas anotações que vinha escrevendo na época da sua morte (Coetzee 2011, 69). Ficowski revirou incansavelmente toda a Polônia, a Ucrânia e outras partes do mundo, contra todos os obstáculos, burocráticos e materiais, à procura do que restava de Schulz. Sua tradutora, Theodosia Robertson, define-o como um arqueólogo, o principal arqueólogo dos restos artísticos de Schulz. *Regions of the Great Heresy (Regiões da grande heresia)* é a tradução que Theodosia Robertson fez da terceira edição revista (1992) da biografia de Ficowski, a que ele próprio acrescentou dois capítulos — um sobre o romance perdido, *Messias*, e outro sobre o destino dos murais que Schulz pintou em Drohobycz no último ano da sua vida —, além de uma cronologia detalhada e uma seleção das cartas de Schulz que chegaram até nós. (Coetzee 2011, 70)

Schulz passou a ser conhecido quando *A Rua dos Crocodilos* foi traduzido para o inglês por Celina Wieniewska em 1963. Sobre essa tradução há muitas controvérsias: No texto “A Second Autumn” (“Um segundo outono”), por exemplo, Schulz decide dizer que a cidade onde vive Robinson Crusoe é Bolechow, uma cidade próxima a Drohobycz. Quaisquer que tenham sido os motivos de Schulz para não indicar sua própria cidade, cabe à sua tradutora respeitá-los. Mas Celina Wieniewska troca “Bolechow” por “Drohobycz”.

Terceiro, e mais sério de todos (dos problemas desta tradução): há vários momentos em que Celina Wieniewska faz cortes na prosa de Schulz para torná-la menos prolixa ou adornada, ou universaliza alusões especificamente judaicas. (Coetzee 2011, 70)

Coetzee afirma, no entanto, em favor de Wieniewska, que sua tradução é uma prosa que tem riqueza e elegância e quem se dispôr a retraduzir Schulz não poderá escapar de sua sombra. Hoje a obra de Schulz já foi traduzida para mais de trinta idiomas. Muito se produziu em cima da vida e obra de Bruno Schulz — talvez não muito no Brasil, pois sua obra só foi traduzida para o português em 2012. Muitos escritores, entre eles Phillip Roth, foram também responsáveis em apresentar ao resto do mundo o “gênio polonês”.

A imagem em Schulz como existência e resistência

Nas artes audiovisuais, destacamos os documentários do alemão Benjamin Geissler, que se dedicou a traçar um resgate da vida de Bruno Schulz. O primeiro chama-se *Finding pictures*, sobre sua busca pelos desenhos feitos por Schulz nas paredes do oficial alemão. O segundo, chama-se *Lost pictures, lost memories* (2009), documentário no qual Bruno Schulz não é mencionado, mas o diretor afirma tratar também sobre ele. Em *Finding pictures*, Geissler contou com a ajuda de moradores locais para chegar até a casa de Landau. A busca pelos desenhos de Schulz é narrada da seguinte maneira por Jonathan Safran Foer:

It had been converted into apartments, but the structure was otherwise little changed. It was February. White snow blanketed everything. Geissler opened the front door. The hallway's walls were dark. He went from room to room, watching the house unfold through his camera. All of the walls were overpainted with layers of light green. Geissler was able to find someone who had been in the house decades before and remembered the murals. This person led Geissler to what was once Landau's child's room and had since become a small pantry. The walls were white, but from a few inches away, one could see faint outlines, like shapes deep under ice. Geissler rubbed at one of the walls with the butt of his palm, and colors surfaced. He rubbed more, and forms were released. He rubbed more, like doing the rubbing of a grave, and could make out figures: faires and nymphs, mushrooms, animals and royalty. (Foer 2008, 8)³

³ “A antiga casa tinha se transformado em apartamentos, mas a estrutura pouco tinha mudado. Era fevereiro, a neve branca cobria tudo. Geissler abriu a porta da frente e na entrada as paredes eram pretas. Ele percorreu quarto por quarto com sua câmera, todas as paredes estavam repintadas de tinta verde claro. Geissler então encontrou uma pessoa que estivera naquela mesma casa duas décadas antes e que lembrava-se dos desenhos nas paredes. Esta pessoa guiou Geissler ao local que um dia foi o quarto de crianças de Landau e que hoje era um pequeno depósito de cozinha. As paredes eram brancas, mas com uma pequena olhada na sua profundidade podia-se ver alguns contornos discretos. Geissler esfregou a parede com a palma da sua mão e as formas foram aparecendo, esfregou um pouco mais, como quem esfregasse uma cova e pôde identificar algumas figuras: fadas e ninfas, cogumelos, animais, realeza.” (tradução nossa).

O que observamos nesse documentário nos aproxima da *recherche* benjaminiana. O documentário é a própria busca pelos vestígios de um passado soterrado. O momento do encontro com os desenhos cobertos por camadas de tintas na parede não é mais importante que a própria produção deste documentário.⁴ A busca, mesmo que em vão, é tão importante quanto o achado feliz, nos lembra Benjamin. Após a descoberta desses murais, pairou uma dúvida sobre a qual nação deveriam pertencer:

Officials in Drohobych, Ukraine, Poland, Germany and Israel debated what to do with the murals — “owing” the murals also meant owing some responsibility for Schulz’s fate — Yad Vashem, Israel’s holocaust museum, came to the apartment and, depending on how one sees things, either stole or rescued them. The whole story could have been told like this: in Jerusalem there is a wall, under whose surface is an unfinished fairy tale, painted sixty years before and a continent away by the Jewish writer Bruno Schulz, for the pleasure of his captors’ child. (Foer2008, 8)⁵

O encontro com a obra de Bruno Schulz nos lembra o todo o momento sobre como tentamos representar os apagamentos. Um escritor que viveu o trauma da guerra e que de lá lutou para manter viva sua produção, enviando-a a amigos. Em vão, seu material se perdeu. Sabemos que tem algo de sua produção que jamais teremos acesso e é com este pensamento que lemos Schulz e que lemos sobre a rua sem representação no mapa, mas que está lá e nos causa uma sensação de imantação. Afora isto, a própria escrita de Schulz é uma forma de se haver com um passado através da percepção infantil, que transita o tempo todo entre o real e o imaginário.

Aprendemos com Freud (1996b), que a memória é construída sobre aquilo que esquecemos. Como a estruturação psíquica do sujeito acontece na infância, é para esta casa infantil que sempre voltamos, porque é lá que ficou aquilo que esquecemos, o que recalamos, nosso passado soterrado. Não somos apenas o que pensamos ser. Somos mais: somos o que lembramos, esquecemos, as palavras que trocamos, os enganos que cometemos, os impulsos a que cedemos. “Todos somos convocados a responder pela infância, a responder por um momento que aparentemente não nos diz respeito, porque se trata preponderantemente da encarnação do desejo de nossos pais.” (Costa 2001, 165). Retornar a esta casa, hoje demolida, e contar desde lá é uma tarefa da ordem

⁴ Veja trailer do documentário de Geissler aqui: http://www.benjamingeissler.de/Finding_Pictures-Teaser-Discovery/Teaser-FP-EN.html.

⁵ “Enquanto os oficiais em Drohobich, Ucrânia, Polônia, Alemanha e Israel debatiam sobre o que fazer com os murais encontrados — a quem pertencesse os murais também ficaria o sentimento de pertencer a responsabilidade pelo destino de Schulz —, Yad Vashem, o museu da *Shoah* em Israel, foi ao apartamento e, dependendo de como você interpretar a situação, tanto roubou ou resgatou os desenhos de Schulz. Toda a história poderia ser dita desta maneira: em Jerusalém tem uma parede cuja superfície contém por baixo um conto de fadas inacabado, pintado sessenta anos atrás para o prazer dos filhos de um soldado nazista e a um continente de distância do seu pintor Judeu Bruno Schulz.” (tradução nossa).

de um impossível, mas que carrega este jogo que faz com que construamos uma casa própria, e nova. “Responder pela infância pode ser o que permita a saída de posições instrumentais”, aponta Costa. (2001, 165)

A Rua dos Crocodilos não está no mapa, mas ao mesmo tempo está; a narrativa contorna aquilo que é incontornável e impossível. Michel de Certeau nos lembra que a escrita desempenha o papel de um rito de sepultamento, exorciza a morte introduzindo-a no discurso. E, por outro lado, tem uma função simbolizadora, de marcar um passado e de dar um lugar ao morto. A possibilidade de narrar é que enterra os mortos como um meio de fixar um lugar para os vivos (Certeau 2011, 118). A história de vida de Schulz foi (quase que) apagada, mas algo permaneceu lá, e percebemos na metáfora do documentário de Geissler, *Finding pictures*, que a escavação na parede do quarto dos filhos de Landau, sessenta anos após a sua morte, trouxe à superfície aquilo que sempre esteve lá, abaixo de uma fina camada de tinta, esperando ser descoberto. Assim, se tivermos como pressuposto que o sintoma é a representação de um apagamento, mas que faz registro, esta relação é bem presente na obra de Schulz. O escritor morto pelo nazismo, que teve que ter sua obra recuperada por outros para hoje poder existir, é o mesmo autor que fala de um lugar sem representação em um mapa. Parece que a obra de Schulz está sempre embaixo de uma superfície e precisa ser extraída por um outro para poder surgir/emergir. O suporte inicial da teoria psicanalítica era justamente este trazer ao consciente o que estaria no inconsciente. Quando Freud começa a ouvir as suas histéricas, descobre que o sintoma produzido era muitas vezes em função de uma sexualidade recalcada. Assim que começavam a falar, os sintomas dissipavam-se.

Fazer falar é buscar na memória o recalcado que fez registro. Se a memória é a que patologiza, por buscar estes apagamentos, salienta, inclusive, estas zonas de apagamento é o que faz a obra de Schulz. Na busca (pela Rua dos Crocodilos) nos aproximamos de uma região em branco em um mapa (o simbólico) que não encontra representação, “nossa língua não possui termos que dosem o grau de realidade que definam sua densidade”, aponta Schulz (2012, 91). É esta a imagem que Schulz faz desse lugar no mapa, ao mesmo tempo que toda a sua escrita é uma forma de retorno a um momento da infância, um momento anterior à própria aquisição da linguagem. Seu pano de fundo é o tempo, aquele que tudo devora, e o encontro é aquele que se faz através da busca por esses vestígios da memória. A indicação de que há algo que não se representa (o real) poderia ser o tema principal d’*A Rua dos Crocodilos*, como trabalhado por Backes e Moschen (2020) no artigo *O mapa de ausência e apagamentos em A Rua dos Crocodilos de Bruno Schulz*.

E buscar este lugar é aproximar-se ao Outro, pois, como sabemos desde Freud, o eu não é senhor em sua própria casa. Como não somos senhores em nossa própria casa, estamos sempre em relação a um outro, a este hóspede ou hospedeiro da nossa casa, o inconsciente. Falo aqui em aproximar-se, pois não há uma relação de um determinismo no qual, através da busca, acharíamos algo que já estaria lá, obtendo assim uma



—
Imagem 1
Foto dos murais antes de serem extraídos | © Foto
do documentário *Finding pictures*

—
Imagem 2
Fotos das paredes após extração | © Foto
do documentário *Finding pictures*



—
Imagem 3
Os desenhos depois de extraídos no museu
Yad Vashem em Jerusalém | © *The New York Times*,
fevereiro de 2009

—
Imagem 4
A descoberta do desenho | © Foto do
documentário *Finding pictures*

resposta com nosso “achado” — como se o inconsciente fosse um baú de memórias que acabaríamos através do processo de análise operando tal qual a uma “caça ao tesouro”. Buscamos algo que não está lá, mas que se apresenta no próprio processo de buscar, em um tempo retardatário, em um só depois. É daquilo do passado que retorna no presente que estamos falando, “passado na medida em que é historiado no presente porque foi vivido no passado”. (Lacan 1986, 21)

Conclusão

Neste artigo, fizemos uma aproximação entre a narrativa de Schulz e a psicanálise, através, principalmente, de alguns conceitos como o de apagamento, ausência e memória e a produção audiovisual feita sobre sua vida e obra por Benjamin Geissler. Destacamos em *Finding pictures* o momento no qual a equipe de filmagem encontra a parede que pertencia ao quarto dos filhos de Landau. Neste momento, ainda duvidosos, os documentaristas começam a passar um pano em cima da tinta verde e, aos poucos, uma imagem vai surgindo. Espantados, eles reconhecem que encontraram os desenhos de Schulz, que estavam, além de perdidos, escondidos atrás de outras camadas de pinturas. Para Foer (2008, 9), a escrita de Schulz é como a busca que visualizamos no documentário de Geissler: é uma busca pelo que reside atrás da fina camada de tinta em uma parede, e que apenas insinua encostar na superfície. Ela tenta encostar na superfície da vida, que, comparada à superfície da terra, é tão fina quanto uma casca de ovo ou quanto uma pintura na parede.

We live on the surface of our planet. Human life happens on a shell as thin, relative to the size of the Earth, as an egg’s, or as thin as the paint on the wall. We have lifestyles on the surfaces of our lives: habits and culture, clothes, modes of transit, calendars, transit, papers in wallet, ways of killing time, answers to the questions “what to you do?” We came home from long days of doing what we do and tuck ourselves under the thin sheets. We read stories printed on even thinner paper. Why at the end of the day we read stories? (Foer 2012, 9)⁶

Segue Foer, parafraseando Schulz, apontando que existem coisas que não podem ocorrer com tamanha precisão. Elas são muito grandes ou muito magníficas para estarem contidas em meros fatos. Elas estão apenas tentando acontecer, estão checando se o solo da realidade pode suportá-las. E elas rapidamente se retiram, temendo perder sua integridade na fragilidade da realização. O que Foer refere, em outras palavras, é que a

6 “Vivemos na superfície de nosso planeta, a vida humana acontece numa casca de ovo de tão fina relativa ao tamanho da terra, ou tão fina quanto a pintura de uma parede. Nosso modo de viver, segue o autor, acontece na superfície da nossa vida: hábitos e cultura, roupas, modos de dirigir, agenda, papéis na carteira, maneiras de matar o tempo, respostas para a questão ‘O que você faz?’ Nós voltamos para casa no final do dia e nos escondemos debaixo de nossos finos lençóis e lemos histórias escritas em folhas ainda mais finas de papel. Porque, ao final do dia, nós lemos histórias de ficção?” (tradução nossa).

literatura de Schulz está sempre às voltas com este enigma que aponta para o real, o real da realização. Assim como a psicanálise, sendo este um dos aspectos de aproximação entre ambas. Os grandes momentos da nossa vida não podem ser descritos como meros fatos. Na escrita eles apontam o enigma, ou checam o solo da realidade antes de poderem acontecer no papel. O que buscamos nas histórias de ficção, ao final do dia, segundo Foer, é um momento de fruição que vai ao encontro daquilo que reside abaixo da fina superfície da nossa mera existência. As histórias cavam para os grandes fatos de nossas vidas. Elas nos dão acesso — mesmo que somente por algumas horas — mesmo que somente quando deitamos na cama na hora de dormir — ao que está sob a superfície da banalidade de nosso cotidiano. Mas, para Foer, “cavar” é muito pouco para definir o trabalho da escrita de Bruno Schulz, o que ela revela é nada mais do que um conto de fadas.

Lúcia Castello Branco (2011, 107) nos lembra que a poesia possui uma desaparecência poética, ou seja, comporta uma lógica própria e, também, no sentido blanchotiano, “a literatura vai para si própria, para sua essência, que é seu desaparecimento”. A autora cunha o termo superfície de poema para salientar o caráter da poesia de se meio-dizer, ser não toda: “o poema por aspirar à verdade só pode se meio-dizer”. (Branco 2011, 107) Observamos na poesia de Schulz, como salienta Foer, esta relação de sua escrita com a superfície. Se a realidade é fina como o papel, encostar na realidade seria rasgar o papel, furar, comprometer. Lembremos do famoso aforismo de Lacan: a verdade não pode se dizer por inteiro, só pode se meio-dizer. O poder de revelação de um poema enreda-se em torno de um enigma, de modo que a verificação desse enigma faça todo o real de impotência da potência do verdadeiro. Nesse sentido, “o mistério das letras” é um verdadeiro imperativo. Quando Mallarmé sustenta que “sempre deve haver enigma em poesia”, funda uma ética do mistério que é o respeito, pelo poder de uma verdade, de seu ponto de impotência. O mistério é de fato que toda a verdade poética deixe em seu centro o que ela não tem o poder de fazer vir à tona. (Branco 2011, 109)

Para a psicanálise, a verdade jamais será toda, pois esta totalidade acarretaria a abolição do inconsciente. O poeta faz sua arte com a mesma matéria do inconsciente e sua criação se antecipa às formulações que a psicanálise teoriza. Neste trabalho procuramos localizar, a partir da leitura de Schulz, esta relação que aproxima a psicanálise e a literatura: a impossibilidade de a verdade dizer-se toda. O inconsciente, como um saber insabido, determina efeitos, e o que denominamos sujeito é um efeito do inconsciente que, instantâneo e fugaz, se abre para logo se fechar. O movimento feito em direção à escavação/extração dos desenhos de Schulz se relacionam, não apenas com sua própria escrita, mas também ressaltam a potência da imagem de resistir frente à barbárie e sua existência aniquilada. Ao utilizar a expressão *savoir-y-fair* Lacan faz referência ao saber fazer com, aquilo que é a próprio da arte: singularizar o sujeito e o ato. A escrita de Schulz é uma escrita que quer encostar no real (aquém da superfície), mas que se permite ficar no quase, na hesitação, na impossibilidade de dizer-se toda. Sua escrita, destacamos, é um caminho para este lugar que suscita um suave desvelamento. Este trabalho buscou, dessa forma,

contribuir no avanço do argumento de que a literatura como saber antecipa a psicanálise, assim como afirmou Lacan (1985, 14) ao dizer que os poetas, ao não saberem o que dizem, como é sabido, sempre dizem as coisas antes dos outros.

Bibliografia

- Attridge, Derek. 2011. "Introdução". In *Mecanismos internos: ensaios sobre literatura (2000-2005)*, de J. M. Coetzee, 5-10. São Paulo: Companhia das Letras.
- Benjamin, Walter. 2000. "Rua de mão única: Infância berlinense: 1900." In *Obras escolhidas II*, de Walter Benjamin, 9-142. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Blanchot, Maurice. 2005. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes.
- Branco, Lúcia Castello. 2011. *Chão de letras: as literaturas e a experiência da escrita*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Cage, John. 1959. "Lecture on something". In *Silence: lectures and writings*, de John Cage, 128-145. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Certeau, Michel de. 2011. *História e psicanálise: entre ciência e ficção*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Coetzee, J. M. 2011. "Bruno Schulz". In *Mecanismos internos: ensaios sobre literatura (2000-2005)*, de J. M. Coetzee, 65-76. São Paulo: Companhia das Letras.
- Costa, Ana. 2001. *Corpo e escrita: relações entre memória e transmissão da experiência*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Foer, Jonathan Safran. 2008. "Preface". In *The Street of Crocodiles and Other Stories*, de Bruno Schulz, 6-10. New York: Penguin.
- Freud, Sigmund. 1996a. "O estranho". In *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud 17*, de Sigmund Freud, 234-276. Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, Sigmund. 1973. Estudios sobre la histeria. In *Obras completas de Sigmund Freud 1*, de Sigmund Freud, 933-1002. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Freud, Sigmund. 1996b. "Lembranças Encobridoras". In *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud 3*, 285-306. Rio de Janeiro: Imago.
- Geissler, Benjamin, dir. 2002. *Finding pictures*. Alemanha. DVD.
- Gombrowicz, Witold. 2012. "Bruno Schulz no diário". In *Ficção completa*, de Bruno Schulz, 391-401. São Paulo: Cosac Naify.
- Hatzfeld, Jean. 2000. *Dans le nu de lavie: récits des marais rwandais*. Paris: Seuil.
- Lacan, Jacques. 1985. *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise (1954-1955)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Lacan, Jacques. 1986. *O seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud (1953-1954)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Milosz, Czeslaw. 2012. "Algumas palavras sobre Bruno Schulz". In *Ficção completa*, de Bruno Schulz, 11-12. São Paulo: Cosac Naify.
- Pereira, Lúcia Serrano. 2014. *A ficção na psicanálise*. Porto Alegre: APPOA/Instituto APPOA.
- Santos, C. e S. Moschen. 2020. "O mapa de ausências e apagamentos em *A Rua dos Crocodilos* de Bruno Schulz". *Estudos e Pesquisas em Psicologia*. No prelo.
- Santos, C. e S. Moschen. 2020. "Cortar para ler: o que *Tree of Codes* pode nos ensinar sobre a arte da escuta". *Psicologia Clínica*. No prelo.
- Shakespeare, William. 2002. *A tempestade*. Porto Alegre: L&PM.
- Schulz, Bruno. 2008. *The Street of Crocodiles*. New York: Penguin.
- Schulz, Bruno. 2012. *Ficção completa*. São Paulo: Cosac Naify.
- Vidal, Eduardo. 2000. "O estilo é o objeto". In *A força da letra: estilo, escrita, representação*, editado por Lucia Castello Branco and Ruth Silviano Brandão, 133-141. Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- Wurth, K. B. 2011. "Old and new medialities in Foer's Tree of Codes". *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 13, 1-8.

CAMILA BACKES DOS SANTOS

—

Nota biográfica

Psicóloga, mestre e doutora em Psicologia Social e Institucional pela UFRGS. Pós-doutoranda em Diversidade Cultural e Inclusão Social pela Universidade Feevale. Membro do NUPPEC (Núcleo de Pesquisa em Psicanálise, Educação e Cultura) da UFRGS.

—

ORCID iD

[0000-0001-7276-8252](https://orcid.org/0000-0001-7276-8252)

—

Lattes iD

<http://lattes.cnpq.br/7312660915177665>

—

Morada institucional

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação, Curso de Pós-Graduação em Psicologia. Ramiro Barcelos, 2600, Santana. 90035-003 — Porto Alegre, RS — Brasil.

SIMONE ZANON MOSCHEN

—

Nota biográfica

Psicóloga, doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora associada do Departamento de Psicanálise e Psicopatologia do Instituto de Psicologia da UFRGS; do Programa de Pós-Graduação em Psicanálise: Clínica e Cultura e do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRGS. Coordenadora do NUPPEC (Núcleo de Pesquisa em Psicanálise, Educação e Cultura).

—

ORCID iD

[0000-0003-3776-8737](https://orcid.org/0000-0003-3776-8737)

—

Lattes iD

<http://lattes.cnpq.br/9706796553756326>

—

Morada institucional

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Psicologia. Rua Ramiro Barcelos, 2600 sala 137, Farroupilha. 90046060 — Porto Alegre, RS — Brasil.

—

Recebido Received: 2019-09-14

Aceite Accepted: 2020-02-27