

# Artigos



## A função do falso *self* na produção de uma diva: o caso Maria Callas\*

Alfredo Naffah Neto

Psicanalista, mestre em Filosofia pela USP, doutor em Psicologia Clínica pela PUC-SP, professor titular da PUC-SP no Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica, autor de vários artigos e livros, principalmente sobre psicanálise e música (ópera).

E-mail: [anaffah@giro.com.br](mailto:anaffah@giro.com.br)

**Resumo:** O presente artigo procura explorar algumas afirmações de Winnicott, relativas à função que pode ter o falso *self* em processos de criação artística na área das artes cênicas (teatro, ópera, etc.), usando, para tanto, dados biográficos da cantora Maria Callas. Desenvolve a hipótese de que, quando existe alguma forma de comunicação entre o falso *self* e a criatividade primária do *self* verdadeiro – ainda que num domínio restrito –, é possível haver criação artística, mesmo em casos em que o restante da personalidade permaneça dissociada e perdida, incapaz de existência própria.

**Palavras-chave:** falso *self*; *self* verdadeiro; criatividade primária; dissociação; ópera; Maria Callas.

**Abstract:** This article exploits some Winnicott's statements about the function of the false self in processes of artistic creation in scenic arts (theater, opera, etc.) and, to achieve that purpose, it uses Maria Callas' biographical data. It develops the hypothesis that, when there is some form of communication between the false self and the

---

\* O presente artigo surgiu de uma revisão da conferência proferida no XI Colóquio Winnicott – Criatividade e Experiência Cultural, ocorrido em São Paulo em maio de 2006. Ele constitui parte de uma pesquisa mais ampla, que compõe o tema do livro *À Escuta da Diva*, ainda em fase de revisões finais para publicação. Colaboraram, para a forma final deste texto, a leitura e as observações de Elsa Oliveira Dias, Luis Cláudio Figueiredo e Ignacio Gerber, a quem agradeço pelas contribuições.

primary creativity of the true self – even if it is restricted to some domain – artistic creation becomes possible, even when the rest of the personality stays lost, incapable of existing by itself.

**Keywords:** false self; true self; primary creativity; dissociation; opera; Maria Callas.

## A diva, que fascina...

A cantora lírica sempre se distinguiu, no cenário operístico, pela capacidade de provocar intensas emoções na platéia, levando muitas vezes a desmesuras, fanatismos, claque organizadas pró ou contra determinada profissional. Aqueles que freqüentam o universo lírico sabem do enorme fascínio produzido pela sonoridade da voz de um soprano, que caminha dos registros grave e médio em direção aos agudos extremos e realiza toda sorte de acrobacias vocais, por meio de *coloraturas*, *glissandi*, escalas, fazendo da voz a expressão mais direta dos mais variados afetos humanos.

Estudos psicanalíticos, desenvolvidos por Alain Didier-Weill, vêm procurando explicar esse fascínio pela diva por meio das primeiras relações de objeto do bebê ligadas à voz materna, aquela que nos introduz no universo das *sonoridades* humanas. Segundo esses estudos – desenvolvidos numa vertente lacaniana –, buscaríamos reencontrar na voz da diva aquela fascinação primeva pela voz materna, capaz de nos induzir ao gozo (Didier-Weill 1999).<sup>1</sup> Mas não é esse o tema que pretendo desenvolver aqui, embora ele não seja indiferente aos meus propósitos.

---

<sup>1</sup> Ele nos diz: “Supomos que o *infans*, antes de ouvir o som das palavras escandidas, isto é, a dimensão do *parlar cantando* da mãe, ouviria previamente o sentido dos sons, isto é, a dimensão do *prima la voce*. Mas, por outro lado, podemos supor que, quando acede à inteligibilidade da descontinuidade dos fonemas e das palavras, ele permanece, ainda assim, sob a ascendência originária da pura sonoridade materna” (ibid., p. 154). Essa oposição alternada entre o *prima la voce* (a pura sonoridade da voz, que se sobrepõe ao sentido verbal do canto) e o *parlar cantando* (o texto do canto tornado audível) – com a primazia da primeira dimensão sobre a segunda – reapareceria através do canto da diva, reproduzindo o gozo primitivo.

Também é importante dizer que existem diferentes tipos de divas. Montserrat Caballé, por exemplo, faz parte daquele pequeno grupo que, ao lado de uma grande carreira lírica, conseguiu realizar-se enquanto mulher por meio do casamento, tendo experimentado uma vida amorosa duradoura e gerado filhos. Para tanto, foi ajudada no cuidado dos rebentos por sua mãe e seu marido, durante as longas viagens que tinha de fazer. Esse tipo de diva constitui, praticamente, uma exceção à regra.

O mais comum é a mulher que precisa se sacrificar duramente em prol da vida profissional e cujas glórias que acumula no canto cobram sempre preço equivalente na vida pessoal, seja impossibilitando o casamento e/ou a maternidade ou, nos exemplos menos drásticos, levando a separações conjugais, como no caso do soprano neozelandês Kiri Te Kanawa. Mas, nesse segundo tipo de diva, ainda observamos uma certa busca de equilíbrio entre a vida pessoal e a profissional, em que pesem os sacrifícios exigidos da primeira.

Por fim, há ainda um terceiro tipo de diva, em que a mulher caminha quase que totalmente à sombra da cantora, num verdadeiro sacerdócio, colocando a vida pessoal a serviço da arte lírica. Esse era, justamente, o caso de Maria Callas.

Sobre ela, o maestro Carlo Maria Giulini assim se expressou:

Nunca pude determinar quem ela realmente era. Ela se tornava o papel que estava interpretando num dado momento. Transformava-se no personagem e vivia a experiência intensamente. Ainda assim, eu sempre tive a impressão de que, quando não era um personagem no palco, estava de alguma forma perdida, desorientada. Tenho o sentimento de que possivelmente se sentia desconfortável consigo mesma. (Allegri e Allegri 1977, p. 8)

“Sua vida foi dedicada à música, ao teatro, como uma sacerdotisa”  
(*Maria Callas – Life and Art* 1991).

Sobre esse tema Winnicott diz:

É facilmente visível que, algumas vezes, a defesa do falso *self* pode formar a base para um tipo de sublimação, como quando a criança cresce para se tornar um ator. Com relação aos atores, há aqueles que podem ser si próprios e atuar, enquanto há outros que podem somente atuar e que permanecem totalmente perdidos se não estão num papel e se não são apreciados e aplaudidos (reconhecidos como existentes). (Winnicott 1990, p. 150)

Tudo indica que Callas pertencia ao último tipo aqui descrito.

Retomando esse assunto num outro texto, Winnicott descreve duas possibilidades de criação para o artista: 1) a daquele mais “extrovertido”, que utiliza o falso *self* para obter uma representação exata de uma amostra de realidade externa. Nesse caso, o *self* verdadeiro procura relacionar a impressão dessa amostra com os fenômenos crus que constituem a sua vitalidade (de *self* verdadeiro secreto), produzindo, então, uma expressão artística reconhecida pelo público e, ao mesmo tempo, significativa do seu gesto espontâneo-criador; 2) a do artista mais “introvertido”, que parte de representações cruas, cheias de vida e significativas para o *self* verdadeiro, e cuja tarefa árdua é fazer com que essas representações adquiram sentido para o público. Nesses casos, quando é muito bem-sucedido, o artista muitas vezes se retrai, sentindo-se infiel a si próprio. Callas pertencia, de acordo com a minha avaliação, ao tipo extrovertido de artistas, já que – segundo Winnicott – esse “tipo de artista é apreciado por pessoas que têm necessidade de obter contato com os seus impulsos crus” (Winnicott 1988, pp. 109-10). Ora, justamente a fama de Callas foi a de ter conquistado para o espaço da ópera a expressão de sentimentos crus e intensos, como o ódio, a vingança, o medo, o horror.

Seguindo essas pistas, meu objetivo, neste texto, é discutir a função que pode ter o falso *self* na produção e nas criações musicais/teatrais de uma diva, usando, como fio condutor, os dados biográficos de Maria Callas.

## Maria Callas, vida e obra

A vida de Maria Callas pode, *grosso modo*, ser dividida em três grandes períodos.

O primeiro deles começa com o nascimento da menina, em 1923, passa pela rejeição que, enquanto bebê, sofreu por parte da mãe, atravessa a infância sofrida (caracterizada pela exploração materna dos seus dotes vocais), atinge a formação da cantora e vai até a estréia na Arena de Verona, em 1947, de onde eclodiu a sua carreira internacional. Esse período – que abordarei mais adiante, especialmente na parte da infância –, foi marcado, em boa parte, por uma grande luta para se fazer reconhecer pelo mundo.

O segundo período é o da sacerdotisa do canto lírico, totalmente dedicado à ópera. Nesse tempo, Callas esteve casada com Giovanni Battista Meneghini, um homem 28 anos mais velho do que ela e com quem, segundo os biógrafos, nunca teve uma vida sexual e emocional muito rica. Mais do que marido ou amante, Meneghini foi quem lhe deu sustentação econômica para poder dedicar-se à carreira, tornando-se, então, seu empresário. Também forneceu-lhe sustentação e apoio ante suas fragilidades afetivas. Nesse período, que vai de 1947 a 1959, a mulher viveu totalmente à sombra da cantora.

Como sacerdotisa da ópera italiana, a maior qualidade de Callas era a capacidade de, literalmente, transmutar-se no personagem que interpretava, assumindo como um camaleão as cores emocionais, vocais e gestuais dele, em total consonância com o estilo do compositor. Sua voz, embora de uma grande extensão (quase três oitavas), possuía defeitos claramente reconhecidos pelos críticos. Havia diferenças perceptíveis entre os três registros da voz – grave, médio e agudo – e, com o passar do tempo, eles tornaram-se cada vez menos integrados, a ponto de algumas colegas acusarem-na de cantar com três vozes em vez de uma. Em que pese a

beleza do seu registro médio, o registro grave soava um tanto envasado e o registro agudo, muitas vezes, fugia do seu controle, sob a forma de um *vibrato* excessivo, que podia desfigurar o canto.

No entanto, com Callas, o espectador era completamente transportado do espaço do teatro para o interior da vida emocional da heroína, em todo o seu esplendor afetivo, das expressões mais tênues e sublimes aos arrebatamentos mais crus das paixões: ataques de fúria, expressões de ódio, dissimulações arquitetadas de vingança. E tudo isso sem abusar dos seus dotes histriônicos. Com Callas, tudo partia da expressão musical. Assim, Medéia, Norma, Lucia de Lammermoor ganhavam corpo e alma, não como meras representações teatrais, mas como *encarnações e transfigurações musicais*. Por isso, diz-se que o universo da ópera divide-se em *antes e depois* de Maria Callas.

Mas, um belo dia, a mulher resolveu assumir o comando da situação, relegando a cantora a segundo plano. O terceiro período da vida de Callas iniciou-se em 1959, momento em que eclodiu o romance com Aristóteles Onassis, passou pela separação conturbada de Meneghini e pelo quase total abandono da carreira – quando a mulher quis tomar o lugar da cantora –, atravessou a crise produzida pela perda da voz e pela morte da cantora, para concluir-se, finalmente, com a morte da mulher em 1977.

Durante toda sua vida, entre a mulher e a cantora, sempre houve um fosso. Maria, como era chamada pelos amigos, sempre se referia à cantora na terceira pessoa, como “La Callas”. Enquanto La Callas dominou a cena, Maria viveu à sua sombra, buscando *existir* por meio do seu canto, sem nunca atingir essa condição plenamente, já que aí ela seria reconhecida apenas como *voz* e como *talento dramático*, ou seja, sempre como *cantora lírica*, nunca como *ser humano integral*, portanto, numa dimensão restrita

da existência: o palco/disco. Havia, pois, nessa dinâmica entre Maria, Callas e o seu público, uma repetição da história com a sua mãe (na qual, também, só pudera existir e ser reconhecida por meio do canto).<sup>2</sup>

Entretanto, como bem disse Elsa Oliveria Dias (durante a leitura da primeira versão deste texto), as óperas cantadas por Callas davam a Maria a oportunidade de viver as suas dores próprias, de forma *vicária*, por meio das vidas fictícias dos personagens encarnados. Nesse sentido, “não importa a história que está sendo encenada ou qual o contorno da dor, pois a dor humana é sempre a mesma”.<sup>3</sup> Dessa forma, as óperas que Callas mais cantou – *Norma*, *La Traviata* e *Lucia de Lammermoor* – tratavam, todas – não por mero acaso –, de histórias de abandono (tematizando, ainda que de forma indireta, a experiência de rejeição e abandono que Maria viveu a vida inteira na relação com sua mãe).

Com o surgimento de Onassis, Maria buscou pela primeira vez uma realização afetivo-sexual como mulher, tentando assumir o lugar central, antes ocupado pela cantora. Como um príncipe encantado que desperta a bela princesa adormecida, o armador grego tocou-a de modo inusitado, oferecendo-lhe, além de tudo, um mundo de luxo e riquezas que poderia, em parte, compensar sua vida tão pobre de afetos. Apenas, ela não pôde perceber um detalhe crucial: que a mulher não tinha sustentação própria para caminhar sobre os próprios pés; deixando de viver à sombra da cantora, ou melhor, dependurada nela, necessitava do apoio integral do parceiro por quem abandonava a grande carreira (tal qual uma menina pequena e desamparada necessita da sustentação da mãe). Mas nenhum ser humano adulto pode viver, por muito tempo, apoiado em outrem.

Relegando a carreira a segundo, senão a terceiro, plano – em prol de sua realização enquanto mulher –, Maria decretou a morte da cantora. Todos os que entendem um pouco de canto lírico sabem que

---

<sup>2</sup> Essa questão é desenvolvida na terceira parte deste artigo, que trata da infância de Callas.

<sup>3</sup> Esse é um trecho de um dos comentários realizados por Elsa e que me permiti reproduzir aqui.

a carreira de uma cantora depende – tal qual a de um atleta – de uma prática constante e ininterrupta, para não perder as condições corporais e mentais que possibilitam a arte do canto: força e destreza muscular e reflexos apropriados, no âmbito corporal, e capacidade de controle dos gestos corporais, no plano mental.

Mas, antes do surgimento de Onassis, o conflito interno de Maria Callas já fizera um primeiro estrago: entre 1953 e 1954, a robustez da cantora cedera espaço à elegância da mulher, por meio de um emagrecimento rápido de quase trinta quilos. Segundo o maestro Richard Bonyngue, isso teria subtraído uma grande quantidade de volume e de plenitude de tom na sua voz, levando-a a forçá-la para obter os mesmos efeitos, e isso teria acabado estragando suas cordas vocais (Bonyngue 1987). É curioso que, nessa transformação corporal, em que uma mulher gorda e malvestida cedeu lugar a outra, esbelta e elegante, Callas se tenha inspirado, visivelmente, na atriz Audrey Hepburn, mais uma evidência de como o seu falso *self* podia mimetizar figuras ambientais importantes.

O motivo alegado para o emagrecimento foi a necessidade de maior destreza nas locomoções pelo palco e as exigências de *physique de rôle* dos personagens; entretanto, é inegável que, no plano inconsciente, ocorria uma tentativa de matar a diva, no corpo e na voz, na esperança de que Maria pudesse surgir.

Com a entrada de Onassis em cena e o abandono quase que completo dos compromissos operísticos em prol das viagens de iate pelo Mediterrâneo e da freqüentação da alta sociedade européia, o que restava da cantora soçobrou. Callas começou a ter problemas vocais em 1959, arrastando-os daí para a frente. Quando Onassis a abandonou para se casar com Jacqueline Kennedy e ela tentou retomar a carreira, era tarde demais. A cantora fez o que pôde para prosseguir até 1965 e ainda tentou uma série de concertos, juntamente com o cantor Di Stefano, entre 1973 e 1974, mas a crítica foi arrasadora.

A falência da cantora e a incapacidade de encontrar um outro objeto amoroso no qual se dependurar levaram Maria a uma crise total. Michel Schneider nos conta:

Nos últimos anos, [...] passava os seus dias – que começavam depois do meio-dia – escutando os cassetes e os registros piratas que os seus admiradores lhe enviavam do mundo inteiro. A *Lucia* de Berlim, um recital em Dallas, uma *Tosca* no Rio de Janeiro, a *Aida* do México... Ela escutava, mas não se pode dizer que ela se escutava. Quando terminava o registro, dizia: “Ela não cantou bem?”. Uma noite de 1976, ela disse à sua irmã pelo telefone: “Eu perdi a minha voz. Só me resta morrer”. A irmã falou-lhe do seu lugar na arte lírica, da possibilidade de se retirar sem angústia. “De que adianta isso? Sem a minha voz, quem sou eu?” A Divina tentou responder a essa questão durante um ano, pois, em 16 de setembro de 1977, a cortina caiu. (Schneider 2001, p. 289)

Maria morreu de um ataque cardíaco, mas com características de morte provocada, em função da profusão de pílulas que tomava: para dormir, para acordar, para, enfim, conseguir manter-se viva. Num dos últimos encontros que teve com Giuseppe Di Stefano, disse-lhe: “*Caro Pipo, ogni giorno, per fortuna, un giorno di meno*” (“Caro Pipo, cada dia que passa, por sorte, é um dia a menos”) (Palmer, s/d). Após a morte, não foi feita autópsia, nem houve velório, apenas uma cremação, tendo sido as suas cinzas posteriormente espalhadas no Mar Egeu, como era seu desejo.<sup>4</sup>

A cantora entraria para a posteridade, a mulher dissolvia-se no oceano... Mas, pela primeira vez – já que, desde então, ela só existiria publicamente –, nome e sobrenome se juntavam numa totalidade indissolúvel: *Maria Callas*.

---

<sup>4</sup> Mais tarde, Federico Fellini prestou-lhe as devidas homenagens no filme *E la nave va*, que conta a história de um grupo de artistas, num navio, acompanhando o féretro de uma grande diva (considerada a maior de todas), cujas cinzas seriam espalhadas no mar (seguindo o seu último desejo).

## Mimetizando figuras do mundo por meio do falso *self*: a criação da diva

Nesta última parte do texto, pretendo explorar o primeiro período da vida de Callas, procurando caminhar em direção ao tema proposto: a função do falso *self* na criação de uma diva.

Maria Callas nasceu em Nova York, originária de pais gregos recém-imigrados para os Estados Unidos. Estes, que já possuíam uma filha de 6 anos de idade, Giacinta, apelidada de Jackie, haviam perdido recentemente o filho de um ano, de nome Vasily, vítima de febre tifóide. Sua mãe, quando engravidou novamente, acreditava piamente que teria um menino e que ele seria uma espécie de reencarnação de Vasily. Assim, quando Maria nasceu, a mãe, de tão decepcionada, passou três dias sem nem sequer olhar para o bebê. Por fim, sugeriu chamá-la de Sofia (na falta de outro nome), mas seu pai preferia Cecília. Somente quando foi batizada (pela Igreja Ortodoxa Grega), três anos depois, recebeu quatro nomes: Cecília Sofia Anna Maria. Tal profusão de nomes escondia a ausência real de um nome próprio. Pois Cecília Sofia Anna Maria nada era além da *sombra de uma ausência, alucinada* por sua mãe.

Vivendo, desde sempre, na zona marginal da família – à sombra do fantasma do irmão morto, no plano da identidade; à sombra da irmã mais velha, no plano das preferências maternas –, Maria era mal-amada e malcuidada. Segundo a biógrafa Anne Edwards, Evangelina amamentou Maria

[...] com atitude renitente, e freqüentemente chorava quando a traziam para alimentá-la. Sempre afirmava que Maria tinha nascido no dia 4 de dezembro e que, devido ao seu tamanho, tinha suportado dois dias de torturante trabalho de parto. Entretanto, o doutor Lantzounis recordava que a pequena, que era sua afilhada, nascera no mesmo dia em que trouxera a mãe para o hospital. (Edwards 2003, pp. 20-1)

Ou seja, para Evangelia, o nascimento da filha representara um grande sofrimento e uma grande decepção por razões psíquicas, independentemente de quaisquer fatos reais.

Ainda segundo a biógrafa, “as meninas suportaram períodos em que sua mãe estava em estado de profunda depressão, em que somente se ouvia o ruído das ásperas brigas entre os pais. Teria sido insuportável, se ambas não tivessem tido uma a outra” (ibid., p. 22). Ela diz ainda que, “sendo incapaz de ganhar o amor da mãe e clamando por seu pai, mais gentil e carinhoso mas, em geral, ausente, Maria voltava-se para sua irmã maior em busca de amor e atenção, que Jackie era feliz em dar-lhe. Maria converteu-se em sua sombra, seguindo-a aonde quer que fosse” (ibid., p. 24). Mais tarde, Maria deixaria de ser a sombra de Jackie para constituir a sombra de Callas; tornar-se-ia, em seguida, a sombra de Onassis para soçobrar, finalmente, como uma sombra desgarrada e perdida no mundo.

Nessa direção, a teoria winnicottiana oferece-nos um prato cheio para pensar a etiologia das duas personalidades: Maria e Callas, em parte dissociadas, e de forma um tanto paradoxal. Callas, a profissional, realizava-se cantando, seja no palco, nos ensaios ou no estúdio (nas gravações). No período em que não estava ativa, surgia Maria, que se referia a ela sempre na terceira pessoa (“La Callas”), ou seja, como uma *outra* que não era ela própria. Entretanto, paradoxalmente, Maria só conseguia existir mais plenamente na pele de Callas; quando dela se retirava, sentia-se perdida, desorientada.

Mas seria totalmente errôneo pensar em Callas e Maria como encarnando diretamente dois *selves* dissociados (por exemplo, tomando Callas pelo falso *self* e Maria pelo *self* verdadeiro). Mais próprio seria descrevê-las como dois *regimes diferenciados de funcionamento psíquico*: Callas, bastante criativa musicalmente falando, leva-nos a supor um tipo de funcionamento psíquico integrado (um falso *self* bebendo da criatividade primária do *self* verdadeiro); Maria, pelo contrário, perdida, desorientada

(e bastante dependente de Meneghini), faz-nos pensar num funcionamento psíquico dissociado (um falso *self* desconectado das forças criativas, à deriva).

No entanto, é sempre possível conjecturar: seria a criatividade musical de Callas tão inquestionável assim? Não poderia o seu canto, simplesmente, retratar o funcionamento de um falso *self* bem treinado, capaz de desempenhar os papéis operísticos a contento, de forma similar a tantos outros falsos *selves* bem adaptados, existentes por aí?<sup>5</sup>

A essas questões, responderia afirmando que a criatividade de Callas, no plano musical/operístico, é *absolutamente* incontestável, já que ela praticamente revolucionou toda a ópera italiana a partir dos anos 50 do século XX, tornando-se um marco para as cantoras que a sucederam. Contestar esse fato seria o equivalente a pôr em dúvida a criatividade de um Van Gogh, na arte da pintura, por exemplo.

Entretanto, pode-se sempre argumentar que – apesar disso –, de uma perspectiva winnicottiana, isso não vinha a ser *criatividade* de fato, no sentido pleno, já que esse termo – para o psicanalista inglês – implicava sempre um *self* integrado criativo, lançado num existir igualmente criativo. *Mas esse é o desafio que assumi neste artigo: tentar compreender este grande paradoxo: como é possível ser criativo em certos setores da vida sendo, ao mesmo tempo, dissociado e desamparado em outros?* Talvez seja preciso, para realizar essa tarefa, rever o caráter absoluto com que interpretamos certas afirmações winnicottinas, como esta, de que a criatividade pressupõe um *self* integrado *o tempo todo*. A hipótese que desenvolvo a seguir é a de que certas dissociações no interior do *self*, quando não levam a uma cisão absoluta, podem deixar lugar para o seu funcionamento integrado e criativo *em certos contextos*.

A partir dessas considerações, seríamos levados a pensar que o *self* verdadeiro de Maria Callas só teria podido se expressar espontânea e criativamente dentro do universo da ópera, ou seja, recortado e destacado

---

<sup>5</sup> Estas foram questões postas por Elsa Oliveira Dias, às quais tento responder aqui.

do seu mundo pessoal. Isso explicaria também por que Maria precisou viver tanto tempo dependurada em Callas e, quando quis decretar sua autonomia, acabou soçobrando por falta de apoio próprio.

Mas, para entender melhor essa dinâmica complexa, convém retornarmos à primeira infância de Maria. Os dados biográficos permitem-nos supor que ela teria formado um falso *self*, em parte, como defesa protetora de seu gesto espontâneo, em função do abandono (e das depressões) da mãe, o que a teria obrigado a uma adaptação forçada ao ambiente doméstico, levando-a a ter de cuidar de si mesma num momento em que não apresentava maturidade instrumental e emocional para tanto (já que Jackie, a irmã apenas seis anos mais velha, por mais boa vontade que tivesse, não dispunha de condições para cuidar de um bebê).

Em função disso, ela teria desenvolvido uma intensa capacidade de *mimetizar* figuras egóicas ambientais no plano gestual e vocal – a começar por sua mãe e sua irmã –, e essa capacidade mimética teria sido a base de toda a sua capacidade artística – desenvolvida posteriormente – de criar e encarnar intensamente o personagem que interpretava em ópera. Winnicott diz:

Por meio do falso *self*, a criança cria uma gama de relações e, por meio de introjeções, pode até atingir uma aparência de ser real, de tal forma que a criança pode crescer para ser tal como a mãe, a enfermeira, a tia, o irmão ou quem mais, nessa época, domine a cena. (Winnicott 1990, p. 146)

Essa capacidade de mimese/introjeção (formadora da grande atriz), aliada a uma grande sensibilidade musical e a um trabalho árduo e intenso de formação operística, teria, por fim, produzido “La Callas”.

De um lado, estaria, pois, esse campo artístico, no qual o *self* verdadeiro de “La Callas” teria encontrado acolhimento e segurança para expressar seu gesto espontâneo-criativo, usando da capacidade mimética do falso *self* como instrumento de expressão. Esse seria o campo da cantora lírica, recortado e dissociado, um mundo à parte. De outro lado, estaria

a vida pessoal: Maria, que – vivendo à sombra da cantora, dependurada nela – não se sentia existindo verdadeiramente, de um ponto de vista afetivo-emocional.

Para entendermos o porquê desse recorte do mundo operístico como um espaço singular de comunicação entre os dois *selves* de Callas, é preciso recorrermos a outro dado biográfico: sabe-se que o grande desejo, não realizado, de Evangelia, a mãe de Callas, era ter sido cantora. Por isso, é possível conjecturar que cantasse, de quando em quando, para as filhas, apesar do mau humor, oriundo de suas características depressivas. O fato é que, muito cedo, Callas desenvolveu talento especial para o canto, sendo então descoberta e explorada pela mãe nas suas qualidades artísticas.

O canto, nesse início, talvez representasse para Maria um esforço para ser amada e reconhecida pela mãe, já que realizava aquilo com que esta sempre sonhara para si própria, sem nunca ter conseguido atingir. Entretanto, segundo relato da cantora, a única coisa que conseguiu da mãe foi ser explorada.

Crianças-prodígio nunca aproveitam uma infância verdadeira. Eu não me lembro de um brinquedo que curtisse mais do que qualquer outro – uma boneca ou um jogo preferido –, mas somente das canções que cantava e cantava e cantava, até ficar enfasiada, para o *show* da escola do final de ano. E, especialmente, da sensação dolorosa de pânico que me tomava quando, no meio de uma passagem difícil, sentia como se fosse sufocar e pensava, aterrorizada, que nenhuma nota sairia da minha garganta seca e árida. Ninguém nunca notou a minha ansiedade... Deveria haver uma lei proibindo tais coisas. Crianças tratadas dessa forma tornam-se adultas antes do tempo. É injusto privar crianças da sua infância. Eu sentia que era amada somente quando cantava. (Allegri e Allegri 1977, p. 18)

Portanto, Maria Callas só era reconhecida e amada pela mãe como voz cantante, nunca como pessoa; por isso, desde cedo, teve de aprender a cantar.

Esse grande talento para o canto leva a supor que, muito provavelmente, a pequena Callas possa ter usado da sua capacidade de mimetização para reproduzir as vozes ambientais, em especial a voz da mãe, e

utilizado essas reproduções vocais – em vez do ursinho ou da fralda – como *objeto transicional*, podendo, por meio disso, ter instaurado – mesmo que em contextos singulares – uma zona lúdica e um *espaço potencial*. Robert Levine nos conta que:

Há muitas histórias de família sobre a musicalidade de Maria, desde os primeiros anos, relatos de seus gorjeios vindos do berço – que, apesar de infantis, tinham aparência musical –, bem como de Maria um pouquinho mais velha, agachada sob a pianola, escutando estática a “música” que produzia, enquanto brincava com os pedais do instrumento. (Levine 2003, p. 14)

Supor a existência dessa zona lúdica, esse espaço potencial – ainda que restrito e de caráter eminentemente musical –, é a única forma de explicar a imensa criatividade operística de Callas, em oposição à precariedade de recursos de Maria no restante da vida. Mas – pode-se perguntar – é possível a existência de um *espaço potencial* restrito, que funcione eminentemente no contexto de criação artística?

A resposta a essa questão – teoricamente complexa – foi dada pelo próprio Winnicott. A possibilidade de o espaço potencial (e os fenômenos transitacionais a ele correlatos) funcionar como um *locus* privilegiado de produção artística, e como o *único* lugar em que certos artistas conseguem se sentir *reais*, é algo pensado por ele quando – ao tentar relacionar experiência a fenômenos transitacionais – cita Van Gogh, por exemplo:

Aqui, estou tentando (...) relacionar experiência aos fenômenos transitacionais. Estou sugerindo que a experiência real não se origina diretamente nem da realidade psíquica individual, nem dos relacionamentos externos do indivíduo. Isso soa um tanto surpreendente, mas se pode apreender o sentido do que digo ao se pensar em Van Gogh experienciando, quer dizer, sentindo-se real enquanto pinta um de seus quadros, mas se sentindo irreal seja nos seus relacionamentos com a realidade externa, seja na sua vida privada interna retraída”. (Winnicott 1999, p. 124)

Ou seja, se Van Gogh somente se sentia *real* no ato de pintar seus quadros, isso significa que nesse contexto – *em nenhum outro* – havia um funcionamento integrado dos seus dois *selves*, constituindo um *espaço potencial*.

O mesmo raciocínio pode se aplicar a Callas, no ato de cantar.

A partir dessas considerações – e retornando aos dados biográficos da cantora –, podemos supor que um outro fator que pode ter concorrido para tornar o ato de cantar um oásis criativo, em meio ao deserto restante de sua vida, foi o *holding* musical e existencial que recebeu de sua professora de canto, Elvira de Hidalgo. Mais do que mestra, essa mulher foi para ela uma verdadeira mãe substituta, como ela mesma afirma: “Essa mulher maravilhosa não me deu somente todos os seus ensinamentos preciosos, mas também todo o seu coração e presenciou a minha vida inteira em Atenas, tanto na arte quanto na família” (Allegrí e Allegrí 1977, p. 25). É possível, pois, que, junto a essa mãe substituta, possa ter em parte retomado e desenvolvido – ainda que no plano puramente musical – a sua criatividade primária, necessária à formação da artista.

Nessa direção, teríamos de supor que o *self* de Maria Callas possuía uma *geografia* peculiar, heterogênea, resultante de uma constituição irregular; nele haveria zonas de comunicação, articulação, integração e outras de dissociação, alheamento. Convém lembrar que, segundo Winnicott,

[...] o *self* tem partes e, na realidade, é constituído dessas partes. Elas se aglutinam desde uma direção interior-exterior no curso do funcionamento do processo maturacional, ajudado, como deve ser (sobretudo no começo), pelo meio ambiente humano que sustenta e maneja e, de uma maneira viva, facilita. (Winnicott 1989, p. 271)

Dessa forma, torna-se possível pensar que todo *self* pode, potencialmente, ser formado por partes comunicantes e partes dissociadas. Ou, ainda, podemos considerar *contextos* peculiares, em que certas partes do *self* se comunicam, aglutinam ou associam em conjunções produtivas; outros,

em que essas mesmas partes se desarticulam e se dissociam, voltando a um estado de fragmentação. Esses contextos diferenciados podem compor, então, *regimes de funcionamento psíquico* singulares. No caso de Maria Callas, o contexto favorecido, de aglutinação e integração do *self*, era o canto lírico; somente aí os dois *selves* se conectavam numa forma de criação possível. Aí, somente aí, através do canto, ela podia se conectar com as suas dores e alegrias e, por meio dos personagens, contar ao mundo e a si mesma – ainda que de forma simbólica – quem ela era.

Em casos como este, na medida em que consiga manter conexão com a criatividade primária do *self* verdadeiro e receber do mesmo a vitalidade necessária aos personagens a que consegue dar à luz (por meio de sua capacidade mimética/introjetiva), o falso *self* pode ser um grande aliado nos processos de criação artística ligados ao universo das *artes cênicas* (teatro, ópera, cinema, televisão, etc.), podendo ajudar a produzir grandes artistas. É possível esse milagre criativo acontecer mesmo que essa associação entre os dois *selves* seja parcial, restrita ao contexto singular de produção artística.

Temos de lembrar que, para Winnicott, o falso *self* não constitui sempre uma defesa patológica. Ele também está presente nas pessoas normais, como aquele lado do *self* que faz a mediação com o mundo social e cultural, e protege aquela outra dimensão do *self* que permanece sempre isolada, incomunicável. Nos casos de maior saúde, a geografia do *self*, como um todo, tenderia a uma articulação maior, uma espécie de *integração diferenciada* entre os dois *selves*. Nos casos como o de Callas, teríamos uma geografia mais heterogênea, gerando funcionamentos, ora mais integrados, ora mais dissociados do *self*, em função de certos contextos-matrizes.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Essa questão da integração/desintegração perpassou, também, a voz de Callas ao longo do tempo. Enquanto a cantora reinou suprema, com Maria dependurada no seu canto, tentando existir por meio dele, a voz manteve-se íntegra (embora, segundo alguns críticos, já revelasse alguma heterogeneidade entre os registros, que prenunciava uma futura desintegração entre eles). Quando Maria desistiu de existir por meio de Callas, a voz da cantora desintegrou-se em três registros claramente discerníveis. Isso significa, provavelmente, que a *integração da voz* de Callas – durante esse primeiro

De forma geral, pode-se dizer que esse poder criativo, oriundo da associação entre os dois *selves* de uma pessoa, torna-se remoto ou mesmo impossível quanto mais se instaure, entre eles, um processo completo de *cisão* (bastante comum nas patologias *borderline*/esquizóides).

Mas, mesmo nos casos mais felizes, de grande criatividade artística (como o de Callas), não podemos esquecer que esse cenário de papelão – ao qual o *falso self* empresta vida e substância, com sua capacidade mimética – não é capaz, em momento algum, de substituir a vida real, de carne e osso. Por isso, Maria, tendo vivido dependurada em Callas, nunca chegou a existir plenamente, como ser humano. Como bem disse Guimarães Rosa: “A satisfação proporcionada pela obra de arte àquele que a revela é dolorosamente efêmera: relampeja, fugaz, nos momentos de febre inspiradora, quando ele tateia formas novas para a exteriorização do seu magma íntimo, do seu mundo interior” (Rosa 2001).

Construir uma existência *real*, no mundo dos homens, é coisa diversa. Nem todo ser humano está apto a essa conquista. E, como tudo na vida tem o seu preço, talvez seja possível dizer que o que Callas pôde viver no palco – o fogo crepitante que a possuía e a transmutava nas múltiplas heroínas, ao sabor dos diferentes estilos musicais –, em grande parte, tomou o lugar do que não pôde viver na vida real. O esplendor da diva pelo preço de uma existência como mulher. Uma arte por uma vida – quiçá um preço alto demais para qualquer ser humano...

Entretanto, nada disso é novo. Os gregos antigos já sabiam sobre esse *tributo* a ser pago para se obter o domínio sobre a voz, com todo o seu poder de fascínio. Isso aparece no mito das Sereias, mulheres-pássaros que encantavam e seduziam os marinheiros com o poder de sua voz, aniquilando-os. Segundo Paul-Laurent Assoun:

Elas encarnam [...] uma espécie de virgindade tão impiedosa quanto imaculada. Isso faz supor que uma parte determinante de sua potência de sedução vocal procede

---

período – substituía a inexistente *integração do self* de Maria, funcionando como um eixo de sustentação da sua relação consigo mesma e com o mundo.

do fato de encarnarem essa figura do feminino indene à relação sexual. A voz das Sereias é tanto mais sensual quanto mais se relaciona com essa dimensão “exterior ao sexo”. (Assoun 1995, p. 73)

Como se elas próprias necessitassem manter-se exteriores àquela dimensão pela qual seduzem, como as suas senhoras/mestras.

De fato, a voz própria ao canto lírico – embora totalmente *apoiada* no corpo humano – é tanto mais poderosa, fascinante, livre, quanto mais consegue dele se desprender: uma “voz sem pescoço”, aérea, sobre o sopro, capaz de planar como as mulheres-pássaros, transcendendo os limites da carne pela capacidade de ultrapassar as teias das paixões, tornando-as *pura ressonância*.

O mito das sereias evoca – em função dessa renúncia à sexualidade mundana em proveito de um canto eivado de erotismo – a resposta de Callas quando lhe perguntaram qual era o grande segredo para executar bem uma música: “Você tem de fazer amor com ela” (Schneider 2001, pp. 294-5).

Pode-se, pois, concluir que foi *este* o preço: o de uma não-existência (ou, pelo menos, de uma existência bastante *precária*) como mulher/fêmea, que – em grande parte – tornou possível o advento da maior cantora lírica do século XX: Maria Callas, cognominada, não por razões fortuitas, *La Divina*.

## Referências

- Allegri, Enzo & Allegri, Roberto 1977: *Callas by Callas – the Secret Writings of “La Maria”*. New York, Universe.
- Assoun, Paul-Laurent 1995: *Leçons psychanalytiques sur le regard et la voix*. Tome 1: Fondements. Paris, Anthropos.
- Bonyngé, Richard 1987 “Norma”. In: Hamilton, David. *The Metropolitan Opera Encyclopedia*. London, Thames and Hudson, p. 252.

- Didier-Weill, Alain 1999: “A voz materna”. In: *Invocações – Dionísio, Moisés, São Pedro e Freud*. Rio de Janeiro, Companhia de Freud, pp. 149-57.
- Edwards, Anne 2003: *Maria Callas – una biografía íntima*. Buenos Aires, El Ateneo.
- Guimarães Rosa, João 2001: “Magma”. In: Santa’Anna Martins, Nilce. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo, Edusp, 2001, p. 311, verbete: “magma”.
- Levine, Robert 2003: *Maria Callas – a Musical Biography*. New York, Black Dog & Leventhal.
- Maria Callas – Life and Art* 1991: laserdisc. EMI-Classics, LDB 77772-19.
- Palmer, Tony s/d: *Maria Callas – a Tony Palmer Film* (laserdisc). Pioneer Artists, PA-91-340.
- Schneider, Michel 2001: “La voix qui va mourir”. In: *Prima Donna – opéra et inconscient*. Paris, Odile Jacob.
- Winnicott, Donald 1988: “Establishment of Relationship with Reality”. In: *Human Nature*. London, Free Association Books.
- 1989: “On the Basis for Self in Body”. In: *Psychoanalytic Explorations*. Cambridge/Massachusetts, Harvard University.
- 1990: “Ego Distortion in Terms of True and False Self”. In: *The Maturation Process and the Facilitating Environment*. London, Karnac.
- 1999: *The Spontaneous Gesture – Selected Letters of D. W. Winnicott*. London, Karnac.

Recebido em 16 de agosto de 2006.  
Aprovado em 23 de setembro de 2006.