

LEONARDO DA VINCI: FANTASMA, ARTE E SUBLIMAÇÃO

*Beatriz Elisa Ferro Siqueira*¹

“Quero fazer milagres”
Leonardo da Vinci

Foi em 1910 que Freud escreveu sobre “A lembrança infantil de Leonardo da Vinci”, onde ele se propõe a estudar essa “grande figura da humanidade”, e a analisar as inibições de Leonardo tanto na vida sexual como nas atividades artísticas, além de, nesse texto, também desenvolver suas teorias em torno do conceito de sublimação. Freud considerou Leonardo um “gênio poliforme”, com uma versatilidade que o levou a ser artista, escritor e cientista brilhante, cujo desenvolvimento como investigador abafou e desviou em grande parte o seu desenvolvimento artístico. No Seminário 11, “Os quatro conceitos fundamentais em psicanálise”, de 1964, Lacan comenta que, em Leonardo, a arte se mistura à ciência e, a partir dele, o quadro passou a ser organizado de uma maneira totalmente nova na história da arte. Leonardo foi considerado um homem à frente de sua época, com uma curiosidade incansável, com muitos talentos numa intensidade assombrosa, mas, na verdade, por mais genial que fosse, era apenas um homem que, como qualquer outro homem, era incapaz de escapar das marcas do Outro que irão constituir o sujeito.

Freud, estudando Leonardo, inquietou-se com o fato dele ter deixado inacabados quase todos os seus trabalhos de pintura, porque buscava neles uma perfeição que ele próprio achava que nunca conseguiria encontrar, o que o levava a abandoná-los e a não se preocupar com o destino dos mesmos. Para pintar um quadro ele fazia vários desenhos, pesquisas e estudos preliminares, e era muito lento na sua execução. Essa lentidão de Leonardo é atribuída por Freud a uma intensa coerção interna para conseguir executar suas obras de uma forma ideal. A famosa frase de Leonardo, “quero fazer milagres”², nos mostra o que ele buscava realizar, e seu trabalho certamente nos faz vislumbrar esse desejo, que o dirigiu e possibilitou a construção de sua genialidade.

A partir das indicações da personalidade de Leonardo, Freud considerou suas pesquisas como sendo a meditação obsessiva dos neuróticos. Para combater esses excessos surgiu nele um recalque forte o suficiente para afastar sua puberdade de toda atividade sexual, tendo a maior parte de sua sexualidade sido sublimada numa ânsia de saber. Ao mesmo tempo em que Freud o vê como assexuado, em outro momento ele considera que seu amor excessivo pela mãe levou-o a tornar-se um homossexual. Lacan questiona se podemos falar de uma inversão de Leonardo, pois trata-se, na verdade, das marcas de uma inibição singular.

No quadro de Leonardo denominado “A Sant’Ana, a Virgem e o Menino” foi onde Freud observou uma síntese da história da infância do artista. Nele, a Virgem Maria está sentada no colo de sua mãe Sant’Ana e está com os braços estendidos em direção ao Menino Jesus que brinca com um cordeiro. Sant’Ana, mesmo na condição de avó, aparenta

ser ainda jovem, bela, e apenas um pouco mais velha que Maria. Freud interpreta isso como uma intenção de Leonardo de dar ao Menino duas mães, tal como aconteceu de fato na vida de Leonardo que realmente teve duas mães: Caterina, sua verdadeira mãe, que o criou até os quatro anos, e Donna Albiera, esposa de seu pai e sua madrasta, e com quem também teve uma relação de afeto. Freud afirma ter Leonardo fundido as duas figuras maternas, não se conseguindo definir muito bem onde acaba Sant'Ana e começa Maria.



Figura 1



Figura 2

Apesar de Freud admitir que a psicanálise não tem recursos suficientes para falar sobre o valor da criação artística, quando ele fala de Leonardo ele procura analisar a função que o seu fantasma original teve em seu trabalho artístico: a relação com as duas mães que aparecem em seus quadros, tanto no do Louvre quanto no desenho de Londres, com um corpo duplo e uma mistura de pernas; além disso, Leonardo pode ter imaginado que aconteceu com sua mãe o mesmo que com a Virgem Maria, mãe do Menino Jesus, que também teve um filho sem pai, e, portanto, sem a relação sexual e sem a castração. Para Lacan, com o texto sobre Leonardo da Vinci, Freud destaca a importância da função mãe fálica para a criança que depende dela, ou seja, a criança ligada a uma mãe que, por sua vez, está ligada ao falo como falta no plano imaginário.

A mistura de pernas é algo que se repete também no seu desenho sobre a relação sexual, assim como se repete em muitos quadros a aparência andrógina de suas figuras, mostrando que Leonardo tentou fundir o masculino e o feminino numa mesma figura. Lacan vê na Sant'Ana, do quadro 'Sant'Ana, a Virgem e o Menino', também uma figura andrógina, e ressalta a necessidade de ter havido um quarto termo no quadro que é o cordeiro. O quarto termo da composição que se encarna numa relação é o tema da morte, que é o que irá matar a sexualidade de Leonardo, seu problema crucial. Lacan percebe na figura da Sant'Ana o personagem mais enigmático, a Outra, que terá a função de equilibrar a cena, e que está numa relação materna e feminina no quadro; toda a obra de Leonardo da Vinci é vista por ele como se estruturando sobre a relação do eu (*moi*) com o outro, atravessada pelas marcas do grande Outro.



Figura 3

Em seus inúmeros escritos, Leonardo também se comanda através de um outro imaginário, tratando-se na segunda pessoa, perguntando-se sobre assuntos diversos ou pessoais, como “diga-me algo sobre isso ou aquilo”, e terminando às vezes com vários “diga-me”, “diga-me”, “diga-me”. É uma alienação radical, onde sua escrita espelhada evidencia, além de seu processo de sublimação, sua posição diante de si mesmo e o lugar que ocupa em seu fantasma: "Correlativamente a toda sublimação (...) vê-se sempre se produzir, no nível do imaginário, sob uma forma mais ou menos acentuada conforme a maior ou menor perfeição desta sublimação, uma inversão das relações entre o eu e o outro".³ Lacan levanta a hipótese do processo de sublimação poder se chamar também de alienação, onde o sujeito esquece a si mesmo como objeto imaginário do outro. Esse outro não é o Outro radical da psicanálise, a sede do inconsciente, mas ele deve ser levado em consideração no enigma da confusão dos corpos de Sant'Ana e da Virgem a que Freud se refere no quadro da “Sant'Ana, a Virgem e o Menino”. Lacan acha que o que está em questão aí é uma espécie de duplo, que se articula ao estranho (*Unheimlich*) enquanto algo que se repete, que é estranho e, ao mesmo tempo, familiar.

O tema do ‘estranho’ está relacionado ao fenômeno do ‘duplo’, que diz respeito ao sentimento de experimentar algo em comum com outra pessoa, de tal modo que se fica em dúvida entre o seu próprio eu e o da outra pessoa, incorrendo numa identificação, numa espécie de duplicação, e, finalmente, no retorno constante do mesmo. Há no inconsciente a predominância de uma ‘compulsão à repetição’, inerente à própria natureza das pulsões, e o que quer que nos lembre esta íntima ‘compulsão à repetição’ é percebido como ‘estranho’. *Das Ding* é o estranho, o estrangeiro, o primeiro exterior, o Outro pré-histórico, impossível de ser esquecido pelo sujeito, e o que o faz retornar sempre ao mesmo lugar. O sujeito constata que a lei está ligada estreitamente à estrutura do desejo, cujo objeto será sempre mantido a uma certa distância íntima, próxima. A questão de *das Ding* se liga, portanto, ao que existe de faltoso no centro do nosso desejo.

É inegável que haja um senso de mistério na estética de Leonardo, que é apontado pelo seu biógrafo Kenneth Clark: “O dedo apontando e o sorriso – um indicando um poder fora de nosso campo de visão, o outro refletindo um processo interno que está igualmente fora de nossa compreensão – tinham uma importância simbólica para ele, mesmo em suas obras iniciais”.⁴

Lacan também ressalta o enigma do dedo indicador erguido, que é visto no quadro de São João Batista, no Baco, ou no anjo da Virgem dos Rochedos, e vê esse dedo como uma ilustração da ambigüidade entre a mãe real e a imaginária, entre a criança real e o falo escondido. É nesse ponto que Lacan irá abordar o conceito de sublimação:

"Trata-se aí de uma certa tomada de posição do sujeito com relação à problemática do Outro, que é, ou bem este Outro absoluto, este inconsciente fechado, esta mulher impenetrável, ou bem, por trás desta, a figura da morte, que é o último Outro absoluto. A maneira pela qual uma certa experiência compõe com este termo último da relação humana, a maneira como ela re-introduz no interior disso toda a vida das trocas imaginárias, a maneira como desloca a relação radical e última até uma alteridade essencial para fazê-la habitar por uma relação de miragem, é a isso que se chama sublimação".⁵



Figura 4



Figura 5



Figura 6

Lacan retoma o conceito de sublimação de Freud que está em jogo na criação da arte e o re-introduz nos efeitos da sublimação da pulsão, uma vez que as obras de criação artística acabam por retornar ao campo dos bens, quando se tornam mercadorias. Mas o homem, na verdade, não sabe o que põe em jogo com sua demanda, a partir do momento em que há o inconsciente. A economia dos bens acaba por se assemelhar à economia do gozo e da dor masoquista, uma vez que queremos compartilhar a dor como compartilhamos muitas outras coisas. Na sublimação, portanto, a mudança de objeto não exclui o objeto sexual e, apesar do sujeito sublimar, ele paga com alguma coisa, ele paga com o seu gozo.

“Quanto maior a sensibilidade, maior o martírio – um grande martírio”,⁶ nos diz Leonardo da Vinci. Essa frase parece ser uma bela metáfora para a contradição e o paradoxo no discurso de Freud que Lacan irá nos apontar, em 1962, em seu seminário sobre a identificação, que é o fato de que o gozo subsiste e até num certo sentido é realizado na sublimação, pois, uma vez que não haja recalque e sim desvio, o gozo acaba sendo obtido por vias aparentemente contrárias ao gozo.

Freud determina que as transformações das pulsões constituem o limite até onde a psicanálise consegue ir, sendo que ela também não consegue explicar a natureza do talento artístico, embora ele esteja intimamente ligado à sublimação. Para Lacan, o fantasma é o suporte do que se passa na pulsão, que se apresenta no interior do jogo dos significantes, numa estrutura gramatical. É no que se refere à plasticidade das pulsões que a sublimação irá incidir, pois é possível haver substituições, que Freud articula ocasionalmente como uma mudança no objeto da pulsão, e, em outras vezes, como uma mudança no alvo (*ziel*) da pulsão. No seu texto “Três ensaios sobre uma teoria sexual”, de 1905, a forma sublimada da pulsão tem que passar necessariamente por uma mudança do objeto:

“Essa mudança não se faz por intermédio de um retorno do recalque, que não se faz sintomaticamente, indiretamente, mas diretamente, de uma maneira que se satisfaz diretamente. A libido vem encontrar sua satisfação nos objetos (...), objetos socialmente valorizados, objetos aos quais o grupo pode dar sua aprovação, uma vez que são objetos de utilidade pública. É desse modo que a possibilidade de sublimação é definida”⁷.

A sublimação, portanto, não passa pelo recalque, nem pelo sintoma, e é uma forma de satisfação direta, mesmo que substitutiva, da pulsão. Essa satisfação, Lacan nos diz que é paradoxal, pois entra em jogo aí a categoria do impossível, que é o real. Leonardo da Vinci parece ter inferido essa noção de impossibilidade ao definir sua obra como sendo feita “de uma atividade sempre no limite do realizável e do impossível”.⁸ Na verdade, na teoria de Freud, a satisfação direta da libido é problemática, uma vez que na pulsão há uma força constante que deixa sempre um resto; há plasticidade na pulsão, mas também há limites: “Freud faz intervir uma oposição, uma antinomia como fundamental à construção da sublimação. Ele introduz, portanto, o problema de uma contradição em sua própria formulação”.⁹

Apesar da sublimação ser muitas vezes vista como sendo apenas um dos destinos da pulsão, talvez devêssemos estar mais atentos ao seu estatuto no interior da clínica da psicanálise, uma vez que a sublimação interage com o fantasma, com o narcisismo, com a repetição, com o gozo, com a falta e com o vazio. Para Lacan é a sublimação que irá presentificar essa opacidade subjetiva que Freud articula como satisfação da repetição. Há algo do real que insiste, que está no lugar da causa, para que algo se inscreva. O sujeito que somos é opaco porque há um inconsciente. Podemos constatar isso em Leonardo, pois uma das impressões mais fortes de sua infância, segundo Freud, e que certamente deixou marcas inconscientes, é externada no famoso sorriso que se repete em suas figuras femininas, sorriso esse que recebeu a definição de “leonardiano”. Sobre o sorriso da Mona Lisa, Muther, professor de história da arte e crítico de arte alemão, escreveu:

“O que sobretudo enfeitiça o espectador é a magia demoníaca desse sorriso. Centenas de poetas e escritores já escreveram sobre essa mulher que ora parece sorrir-nos sedutoramente, ora parece petrificar-se em uma ausência fria e sem alma, e ninguém jamais decifrou o enigma de seu sorriso, ninguém interpretou o que ela pensa. Tudo, até mesmo a paisagem, é misteriosamente onírico, como sob o efeito de uma sensualidade sufocante”¹⁰.



Figura 7



Figura 8

Freud atribui o fascínio que Leonardo teria por esse sorriso a uma lembrança de infância tão forte que dela ele jamais se libertou e o relaciona à figura de sua mãe Caterina. Leonardo já estaria sob o forte domínio da inibição quando, mais tarde, reencontra na Mona Lisa o sorriso beato que via no rosto de sua mãe quando o acariciava, não conseguindo desejar reencontrar tais carícias em outras mulheres. No entanto, o mesmo sorriso se repete em muitas de suas obras; embora diferentes, as figuras ainda são andróginas, delicadas e lindas:

“Já não abaixam os olhos, mas olham como no misterioso triunfo, como se soubessem de uma grande felicidade alcançada sobre a qual fosse preciso calar. O sorriso fascinante e arrasador deixa vislumbrar que se trata de um segredo de amor. É possível que nessas figuras Leonardo desmentisse e superasse na arte a infelicidade de sua vida amorosa, figurando, nessa beatífica reunião de uma essência masculina e feminina, o cumprimento do desejo do menino fascinado pela mãe”¹¹.

O carinho excessivo de Caterina, segundo Freud, foi fatal para Leonardo, pois determinou o seu destino. A mãe abandonada pelo marido procurava compensar junto ao filho suas frustrações, substituindo o marido pelo filho pequeno, e privando-o de uma parte de sua masculinidade:

“O amor da mãe pelo lactante a quem nutre e cuida é algo que chega muito mais fundo que sua posterior afeição pelo filho crescido. Possui a natureza de uma relação amorosa plenamente satisfatória, que não só cumpre todos os desejos anímicos, se não todas as necessidades corporais, e se representa uma das formas da felicidade acessível ao ser humano isso se deve, não no último termo, à possibilidade de satisfazer sem reprovação também moções do desejo há muito tempo recalçadas e que temos de chamar ‘perversas’”¹².

Por mais que esse tipo de sorriso pudesse ter sido estudado nos ateliês daquela época, não foi à toa que Leonardo repetiu tantas vezes o mesmo sorriso enigmático em seus quadros, tanto na Gioconda quanto na Sant’Ana, na Virgem, no São João Batista, no Baco, na Leda, e na figura de alguns de seus anjos. É um sorriso que certamente repete uma cena fantasmática. Repetição da mistura de pernas, repetição das figuras andróginas, repetição do sorriso e, com isso, podemos ver em Leonardo a própria metáfora da sublimação articulada a um fantasma e à repetição. Leonardo repete, então, e instaura com essa repetição um traço, um sorriso que o marcou; é aí, na repetição do traço, que se constrói a obra de Leonardo, ao mesmo tempo em que, na repetição, algo é perdido. Com Lacan, sabemos que “o que a repetição busca repetir é precisamente o que escapa. É esta marca perdida que provoca a repetição buscada, pois a marca não saberia redobrar-se, ela manchou sobre o que é para repetir a marca primeira, deixando-a fora de alcance”¹³.

Para Lacan, o que a repetição traz à tona é o encontro sempre faltoso com o real. A repetição é a estrutura fundamental da sublimação e comporta essa dimensão essencial e extremamente obscura que é a satisfação. Freud conjuga, portanto, a satisfação com a repetição sob a sua forma mais radical:

“A sublimação é em primeiro lugar *Zielgehemmt*. *Ziel* se distingue de *Zweck* como *aim* de *goal*. A *Zweckmäßigkeit*, a finalidade sexual, de nenhuma maneira nos diz que seja *gehemmt*, inibida, na sublimação. O pretendido objeto da ‘santa pulsão’ é o que pode sem nenhum inconveniente estar inibido, ausente. Em segundo lugar se trata, sem dúvida, da pulsão sexual e se diz que ela não perde em nada sua capacidade de *Befriedigung* (satisfação). A satisfação é reencontrada sem nenhum deslocamento, pressão, defesa ou transformação: é nisso que se caracteriza a função da sublimação”¹⁴.

A sublimação, nesse sentido, não seria secundária em relação ao sexual, e sim primária, estrutural.

Lacan aproxima o que se produz no ato de criação na sublimação do ato sexual. Na sublimação, é da falta que ela parte para construir a sua obra, e no ato sexual a castração enquanto -φ também designa uma falta fundamental:

“É justamente na medida em que algo, algum objeto do que se chama ‘criação de arte’ pode vir a tomar o lugar que ocupa o -φ no ato sexual como tal, que a sublimação pode subsistir reproduzindo nisso exatamente o mesmo tipo de repetição e dando aí também o mesmo tipo de *Befriedigung* (satisfação)”¹⁵.

No entanto, sabemos que não há completude nem na sublimação nem no ato sexual. O que varia é o que está no lugar do ϕ , se é um corpo ou uma obra de arte.

A arte é vista por Freud como sendo uma satisfação substitutiva que é psiquicamente eficaz, devido ao papel que a imaginação e a fantasia ocupam na vida anímica; ela é um modo específico de organização em torno do vazio, e a obra de arte é uma forma de cingir a Coisa. Na arte, “o objeto é instaurado numa certa relação com a Coisa que é feita simultaneamente pra cingir, para presentificar e para ausentificar.(...) É sempre contra a corrente que a arte tenta operar novamente seu milagre”¹⁶. A obra da sublimação não se limita à obra de arte, pois ela se estende a toda atividade que reproduz essa estrutura, essa reprodução da falta.

Os três termos que Freud define para a sublimação são a arte, a religião e a ciência. Nesse sentido, Leonardo da Vinci não poderia ser um exemplo melhor, uma vez que ele passeou com a mesma desenvoltura pelos três tipos de sublimação: na arte, com seus belíssimos quadros, esculturas e desenhos; na religião, embora ele não tenha sido uma pessoa especificamente religiosa, mas sua relação com a natureza e sua admiração pelo Criador do universo tinham um caráter religioso; e na ciência, com suas infundáveis pesquisas. Podemos então concluir que foi ao re-trabalhar a falta de um modo infinitamente repetido que Leonardo alcançou o limite da obra de arte.

NOTAS E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

1. Psicanalista, membro da Escola Letra Freudiana.
2. “Leonardo da Vinci: vida e pensamentos”, Editora Martin Claret, São Paulo,S.P., 2000, pg 47.
3. Lacan, J. *O Seminário livro 4 – A relação de objeto*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1995, p.450.
4. Clark, K. *Leonardo da Vinci*, Rio de Janeiro, Ediouro Publicações S.A., 2002, p. 45.
5. _____ *O Seminário livro 4 – A relação de objeto, op.cit.*, p. 446.
6. Bramly, S. *Leonardo da Vinci*, Rio de Janeiro, Imago Editora, 1989, p.103.
- 7.Lacan, J. *O Seminário livro 7 – A Ética da Psicanálise*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1988, p.119.
8. _____ *O Seminário livro 4 – A relação de objeto, op.cit.*, p. 435.
9. _____ *O Seminário livro 7 – A Ética da Psicanálise, op.cit.*, p. 120.
10. Freud, S.“El recuerdo infantil de Leonardo de Vinci”, *in: Obras Completas*, Volume XI, Amorrortu Editores, 1976, p.101.
11. *idem*, p.110.
12. *ibidem*, p. 109.
13. Lacan, J. *O Seminário livro 14 – A lógica do fantasma*, aula de 23/11/66, inédito.
14. *idem*, aula de 22/2/67, inédito.
15. *ibidem*.
16. Lacan, J. *O Seminário livro 7 – A Ética da Psicanálise, op.cit.*, p. 176.

BIBLIOGRAFIA:

- FREUD, S. “Três ensaios para uma teoria sexual”, *in Obras Completas*, Tomo II, Madri: Editorial Biblioteca Nueva, 1973

- _____ “Teorias sexuais infantis”, in *Obras Completas, op.cit.*
- _____ “O caráter e o erotismo anal”, in *Obras Completas, op.cit.*
- _____ “Os dois princípios do funcionamento mental”, in *Obras Completas, op.cit.*
- _____ “Introdução ao narcisismo”, in *Obras Completas, op.cit.*
- _____ “Os instintos e seus destinos”, in *Obras Completas, op.cit.*
- _____ “Lições introdutórias à psicanálise”, lição 26, in *Obras Completas, op.cit.*
- FREUD, S. “O sinistro”, in *Obras Completas*, Tomo III, Madri: Editorial Biblioteca Nueva, 1973
- _____ “Mais além do princípio do prazer”, in *Obras Completas, op.cit.*
- _____ “Psicologia das massas e análise do eu”, in *Obras Completas, op.cit.*
- _____ “O eu e o isso”, in *Obras Completas, op.cit.*
- _____ “O mal estar na cultura”, in *Obras Completas, op.cit.*
- _____ “A sutileza de um ato falho”, in *Obras Completas, op.cit.*
- ROUDINESCO, E. e PLON, M. *Dicionário de psicanálise*, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1998.
- LACAN, J. *O seminário livro 11 – Os quatro conceitos fundamentais em psicanálise*, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1985.
- _____ *O seminário livro 9 – A identificação*, inédito.
- _____ *O seminário livro 16 – De um Outro ao outro*, inédito.
- NASIO, J.D. *Os sete conceitos cruciais da psicanálise*, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1989.
- MAMEDE NEVES, M.A. *O conceito de sublimação na teoria psicanalítica*, Editora Rio, Rio de Janeiro, 1977.
- REVISTA DA ESCOLA LETRA FREUDIANA – *O corpo da psicanálise*, ano XVII, n°27, Contra Capa editora, Rio de Janeiro, 2000.
- REVISTA DA ESCOLA LETRA FREUDIANA – *O corpo do Outro e a Criança*, ano XXIII n° 33, 2004.
- *Leonardo da Vinci, vida e pensamentos*, Editora Martin Claret, São Paulo, S.P., 2000.
- *Os escritos de Leonardo da Vinci sobre a arte da pintura*, Organização, tradução e comentários de Eduardo Carreira, Editora Universidade de Brasília, Brasília, D.F., 2000.
- *Leonardo da Vinci*, Coleção Gênios da Pintura, Abril Cultural Ltda., São Paulo, 1967

ÍNDICE DAS ILUSTRAÇÕES:

- Figura 1 - “Virgem e o Menino com Santa Ana e São João Batista” – Museu Britânico, Londres, 1505/7.
- Figura 2 - “Santana, a Virgem e o Menino”, Museu do Louvre, Paris, 1513
- Figura 3 – Desenho da relação sexual
- Figura 4 - “Baco”, Museu do Louvre Paris, 1510/15
- Figura 5 - “São João Batista”, Museu do Louvre, Paris, 1515
- Figura 6 - “A Virgem dos Rochedos”(Detalhe), Museu do Louvre, Paris, 1482/3
- Figura 7 - “Mona Lisa” Museu do Louvre, Paris, 1503
- Figura 8 - Estudo para a cabeça do anjo de “A Virgem dos Rochedos”, Biblioteca Real, Turim, 1483



Barroco e Pós -Modernidade: sensibilidades dualísticas

Alcimar Nascimento da Silva¹

Lys Teixeira de Alvarenga²

Rita de Cássia Marques de Souza³

Vanessa Barreto Fassheber⁴

RESUMO

Este artigo propõe-se a discutir a articulação entre o barroco e a pós-modernidade, esta última concebida como o período da história da cultura que a maioria dos intelectuais influentes acredita estarmos vivendo em nossa contemporaneidade. Serão destacadas as particularidades de ambos, considerando, sobretudo, sua convergência ética e estética. Para tal, delinea-se o cenário de cada um destes estilos em específico, considerando possíveis interlocuções entre os mesmos.

Palavras-chave: Barroco; Pós-Modernidade; Interlocução.

Barroco: a interlocução da arte com a vida

O estilo barroco é a resultante de um movimento cultural nas diversas dimensões de artes – na arquitetura, na literatura, na música, etc. – que se desenvolveram no século XVII. Porém, há controvérsias quando se trata da periodização deste estilo. Alguns historiadores apontam como o início da época barroca os anos finais do século XVI, que a partir da arte religiosa da Contra-Reforma teria gerado as primeiras produções do que viria a ser a arte barroca, plenamente desenvolvida somente durante a primeira metade do século posterior.

¹ Acadêmico do curso de Psicologia da Universidade Federal de Juiz de Fora.

² Graduada no curso de Psicologia da Universidade Federal de Juiz de Fora.

³ Graduada no curso de Psicologia da Universidade Federal de Juiz de Fora.

⁴ Graduada no curso de Psicologia da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Por outro lado, alguns teóricos fazem avançar o estilo barroco até meados do século XVIII, com sua derivação rococó ou “rocaille”, no qual suas formas sinuosas e assimétricas são vistas como um processo natural de desenvolvimento do século anterior.

Disseminado de forma intensa pelo mundo – após seu surgimento na Roma católica – este estilo veio a sofrer uma série de variações nacionais, de acordo com as peculiaridades de cada país. Mas como uma constante deste estilo, indica-se a contraposição ao ideal clássico, com tendências ao bizarro, ao assimétrico, ao extravagante, ao apelo emocional, características estas inexistentes até então na arte renascentista.

Barroco – etimologicamente, pérola irregular – constituiu-se até o século XIX como uma expressão bizarra e degenerada. Num primeiro momento, utilizada como instrumento de marketing da igreja católica, no período da contra-reforma, bem como das monarquias absolutistas, às obras deste estilo negava-se a valorização do ponto de vista artístico. Neste cenário de depreciação do barroco, nulo de qualquer intenção e veia artística, adquiriram importância crucial os teóricos Riegl e Wölfflin que trouxeram à tona a revalorização das obras barrocas, no final do século XIX.

Segundo Wölfflin (1984), para além das diferenças individuais e nacionais de cada artista, a arte barroca, seja na arquitetura e escultura, ou no desenho e na pintura, caracteriza-se por: a) apresentar os objetos como manchas ou massas de cor; b) enfatizar a profundidade e não o plano; c) aderir à forma aberta, pois as indeterminações dos limites entre os objetos representados e as perspectivas não-centrais sugerem uma continuidade no espaço e no tempo; d) a sensação de unidade prevalece sobre a singularidade de cada parte; e, e) as formas possuem uma clareza relativa, isto é, não é mais preciso reproduzir as coisas em todos os seus detalhes, basta sugerir ao espectador alguns pontos de apoio para que a imaginação complete o resto.

Em seu conjunto, estas qualidades formais servem a uma interpretação do mundo na qual a aparência mutável da realidade se sobrepõe à visão da beleza ideal imutável, como no ideal clássico. A natureza passa a ser entendida, pelo homem barroco, como infinita em sua diversidade e dinamismo, e para expressar tal sentimento utilizou-se de recursos formais como: a) contrastes abruptos de luz e sombra; b) manchas difusas de cores; c) passagens súbitas entre primeiro e segundo planos; d) diagonais impetuosas, ausência de simetria, entre outros.

De certa forma, o desapego pelas formas “ideais” de beleza e perfeição clássicas e a valorização da representação dos temas a partir da experiência, predispõe algumas obras barrocas a uma espécie de naturalismo, isto é, a imagem pictórica das coisas e seres humanos tal como aparecem, com suas marcas do tempo, seus defeitos físicos, seus traços excêntricos, sem retoque algum, trazendo a tônica do movimento.

No Brasil, o barroco atinge seu auge artístico a partir de 1760, principalmente com a variação rococó do barroco mineiro. Durante o século XVII a Igreja teve um importante papel como mecenas na arte colonial. As diversas ordens religiosas (beneditinos, carmelitas, franciscanos e jesuítas) que se instalaram no Brasil a partir de meados do século XVI desenvolveram uma arquitetura religiosa sóbria e muitas vezes monumental, com fachadas e plantas retilíneas de grande simplicidade ornamental, bem ao gosto maneirista europeu.

Não só a arquitetura passa a refletir o estilo barroco, que se faz notar ainda através das obras literárias do poeta baiano Gregório de Matos Guerra, além de Bento Teixeira, Manuel Botelho de Oliveira e Padre Antônio Vieira. Nas artes destacam-se Antônio Francisco Lisboa – o Aleijadinho – e Manuel da Costa Ataíde.

Podemos, portanto, conceber a expressão barroca como aquilo que escapa às exigências da ordem e da harmonia, próprias à visão clássica, acolhendo dessa forma o dinamismo da vida e seus impasses. Estilo que se serve de temas contraditórios, do paradoxo, expressando, sobretudo, a dimensão conflituosa da vida. Arte esta que não se restringe ao campo das formas, demonstrando uma capacidade de sensibilizar o observador, emergindo como um modo de sensibilidade. Neste sentido, pode-se conceber o movimento barroco sob uma perspectiva estrutural, além de histórica, enquanto um modo de estruturação do psiquismo e, portanto, a-temporal (MAURANO, 2004).

Como desdobramento destes princípios estruturantes, o barroco atua como agente facilitador para a compreensão de nossos tempos, um instrumento que serve à reflexão acerca da cultura multiforme e heterogênea da pós-modernidade.

Pós-Modernidade: enlaces do paradoxo

O termo pós-modernismo passou a ser amplamente utilizado, sobretudo, a partir do filósofo francês Jean- François Lyotard, designando o fim das grandes narrativas como resposta única aos problemas da sociedade. Para Santos (1993), o pós-modernismo nasceu com a arquitetura e a computação nos anos 50; tomou corpo com a arte Pop nos anos 60 e cresceu ao entrar pela filosofia, durante os anos 70, como crítica da cultura ocidental.

Interessante considerar ainda que há pensadores que fazem ressalvas em relação ao termo pós-modernidade. O filósofo Gilles Lipovetsky (2004) defende o uso do termo hipermodernidade ao invés de pós-modernidade – temática de seu livro “Les Temps Hypermodernes”. Argumentando que desde os anos 1950, o mundo tem vivido uma intensificação jamais vista dos elementos que sempre caracterizou a modernidade: o mercado, o indivíduo e a escalada técnico-científica. Tendo-se a partir dos anos 80, devido ao avanço da globalização e das novas tecnologias de comunicação o fenômeno da hipermodernidade, que adquiriu uma velocidade espantosa, passando a interferir diretamente sobre comportamentos e estilos de vida das pessoas. O termo hipermodernidade vem desta forma, definir a situação paradoxal da sociedade contemporânea, dividida entre a cultura do excesso e o elogio da moderação, segundo o filósofo. Trata-se de um convívio da ordem e desordem – ou como define Lipovetsky – “caos organizador”, resultantes da fragilização do sujeito frente à ruína das antigas formas de coesão social – Estado, religião, partidos revolucionários, dentre outros.

Teixeira Coelho (1995), numa tentativa de delinear os possíveis traços da Pós-Modernidade, confrontando-a com a Modernidade, serve-se dos mitos de Prometeu e de Hermes para elucidar as características destes períodos. Prometeu seria visto como símbolo do homem moderno, por aspirar apoderar-se da verdade, e Hermes, enquanto representante do pós-moderno, deus-mensageiro e aproximador – símbolo do intercâmbio e da composição entre os contrários – estaria descompromissado com a idéia de uma verdade única e disponível para o gozo dos prazeres imediatos. Estes mitos revelam então, segundo Teixeira Coelho, as características de maior rigidez frente aos fatos e a busca do

conhecimento na Modernidade, em contraste com a flexibilidade e inevitabilidade que marcam os tempos pós-modernos.

Nesta mesma direção, o pensamento pós-moderno despoja-se da idéia de identidade permanente, da estabilidade e rege-se primordialmente pela aceitação das instabilidades, da heterogeneidade, da relativização dos marcos referenciais e de doutrinas totalizantes. Descarta a possibilidade de um desfecho único, de uma grande narrativa, além de enfatizar o presente, ou seja, o aqui e o agora. Trata-se antes de uma fragmentação. Isto nos indica que o pensamento pós-moderno admite a existência de posições contrárias e seus adeptos, integrando-as, sem, no entanto, produzir sínteses. Acolhe o paradoxo. Dentro desta lógica, a pós-modernidade não exclui o mundo construído aos moldes do modernismo, porém não se intimida a questioná-lo.

No setor econômico vemos que o capitalismo pós-moderno tem uma arma: seduzir o consumidor com seus produtos personalizados. No sujeito é fomentado o consumo como forma de ocupar um espaço em si que é o daquele vazio, aparentemente repleto de prazeres prometidos do "mundo livre". Como exemplo desta estratégia pode-se considerar que ao comprar-se um carro, no qual a imagem deste está relacionada à idéia de emoção e liberdade, o que se está realmente comprando é aquela idéia, que no fim é vazia, na medida em que o carro é simplesmente um conjunto de metal desprovido de emoções.

Portanto, a partir do exposto, a busca pelas principais correlações que podem ser traçadas entre o pós-modernismo – período da história da cultura que a maioria dos intelectuais influentes acredita estarmos vivendo em nossa contemporaneidade – e o barroco, para além da conotação de um estilo da história da arte, designando, sobretudo, um *modus operandus*, nos leva a crer que ambos são formas de sensibilidade (MAURANO apud D’Ors, 2004). Formas estas imbuídas de um novo olhar sobre o presente, diríamos ainda que o presente se reveste de importância cabal nestes, que são tomados de um presenteísmo, levando a um certo *carpe diem* da vida cotidiana.

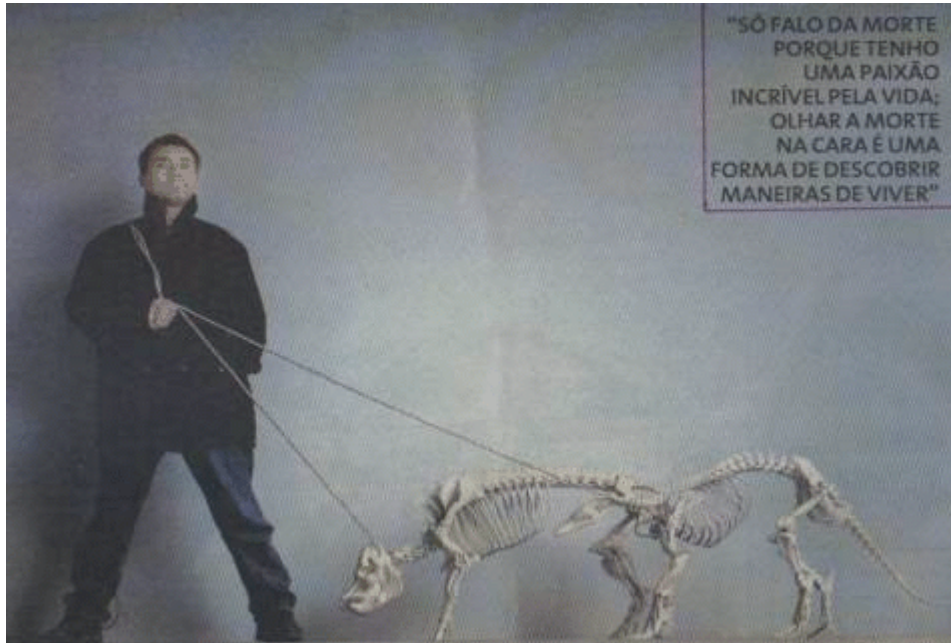
Esse presenteísmo pode ser facilmente notado em nossa rotina, como na tendência das relações amorosas atuais serem breves, tocadas de intensidades que se abreviam no tempo de maneira espantosa. Traços da manifestação do presenteísmo, comum tanto ao pós-modernismo quanto ao barroco.

Outra característica que nos remete a pensar num “diálogo” entre esses momentos é a facilidade que se percebe neles em manter numa certa harmonia, aspectos que seriam, e na verdade o são, conflituais, contrários e até mesmo opostos. Ao fazer isso, o pós-modernismo não parece buscar soluções ou sínteses corretamente acabadas, mas sim utilizar essa “energia” como uma espécie de acréscimo de vida. Essa característica facilita entender porque numa época em que tanto se fala de saúde, onde estudos buscam proporcionar maior longevidade às populações, procura-se aumentar a qualidade de vida das pessoas e a libido é tão potencialmente motivadora, se passe em paradoxo por manifestações extremamente violentas nas grandes metrópoles, combates intensos entre povos como os judeus e árabes ou entre povos tão próximos étnica e culturalmente quanto os africanos. Neste cenário, fica a impressão de que “a celebração intensa da vida vem, por consequência enfatizar a morte” (MAURANO, 2004, p. 88).

Neste aspecto, Maffesoli – apud Maurano (2004) – defende que a morte e seu ritual estão tão presentes em nosso cotidiano, que ocorre uma certa barroquização da nossa contemporaneidade. Nesta perspectiva, o morrer estaria tão diluído que se teria perdido boa parte da consciência desse fato. Provavelmente o fato da morte estar tão banalizada em nossos dias seja o aspecto mais perverso desse pós-modernismo, mas talvez a via artística possibilite a sublimação desses aspectos, transformando-os num a mais de vida, numa força capaz de se apresentar como fecunda e capaz de torcer essa tendência à violência para algo socialmente construtivo e aceitável.

Para melhor ilustrar o lugar da morte na contemporaneidade, buscamos a articulação do tema com a arte neste momento. Na arte contemporânea muitos criadores e artistas não se contentam mais em representar a violência, preferindo realizá-la, utilizando-se de um instrumental que a coloque em cena, como: carne, sangue e sofrimento. Elementos estes constitutivos de sua linguagem artística.

Morte e Vida: Representações (fig.1)



O artista Damien Hirst do Reino Unido (fig. 1), explica:

“Minha busca é pela representação da morte cada vez mais fria e asséptica, o que reflete a sociedade contemporânea. Mas, embora a morte esteja sempre presente, está ligada a uma obsessão pela vida. Só falo da morte porque tenho uma paixão incrível pela vida [...]” (Folha de São Paulo, 2004).

Violência: interfaces de uma imitação (fig. 2)



Segundo Paul McCarthy dos Estados Unidos (fig.2):

“As pessoas ficam divididas entre o riso e o medo diante da brutalidade dos golpes [...] ao mesmo tempo o instante revela um aspecto brutal que as perturba.”(Idem)

O vivo em toda a sua crueza (fig.3)



Jan Fabre, Bélgica, faz as seguintes observações (fig.3):

“Meu trabalho tem mais a ver com aceitar e domar a morte. Vivemos em sociedades que empurraram a morte para o lado. Mas a morte nos mantém despertos [...] A beleza ou a arte talvez pudessem nos curar das feridas que nossas guerras internas infligiram a nossos corações. É a fé por meio do desespero. A beleza é como uma borboleta – se você a tocar, ela morre. Por isso só podemos tentar, sem jamais ter êxito.” (Idem)

Refletindo além da questão da morte, enquanto temática no qual barroco e pós-modernidade encontram-se em profunda interlocução, a aproximação entre estes modos de sensibilidade pode ser vista ainda no que denominamos de tramas sócio-afetivas na contemporaneidade.

Tramas sócio-afetivas na contemporaneidade: barroquização do amor

É sabido que ao longo da história da humanidade, erigiram-se valores enquanto sustentáculos da cultura, tentativas estas de criação de artimanhas que salvassem o homem de sua incompletude, de forma a apontar para um sentido ao enigma da existência. Desta forma, em distintas épocas erigiu-se distintos valores para efeito de salvação, esperando-se apaziguar as aflições da existência, encontrar seu sentido, salvação frente ao desamparo (MAURANO, 2004).

Traçando um breve esboço dos valores de sustentação para o sujeito em cada um das épocas (pensamento antigo, medieval/cristão, pensamento moderno e pensamento contemporâneo), poderemos ater-nos ao apelo a fazer laços, inflado na contemporaneidade.

Num primeiro momento, o homem buscava sua salvação nos mitos. Mas considerando que a filosofia inaugura-se com o esforço do homem em produzir explicações

racionais, tem-se num segundo momento, a constituição das leis, que anseiam regular o convívio social. Adere-se à lei enquanto elemento de asseguramento frente aos impasses da existência. Podemos pensar, aqui, nas tragédias que problematizando a relação do homem com a lei, aponta para a impossibilidade de seu papel: regular o que extrapola as possibilidades de regulação (MAURANO, 2004).

Mas logo a prerrogativa de ser cidadão dá mostras de insuficiência diante aos impasses da vida; vindo em socorro a religião. Assim sendo, na Idade Medieval tem-se o apelo ao valor, Deus. A salvação, nesta época, era obtida no fazer-se a imagem e semelhança de Deus. Contudo, os excessos desse valor, ilustrados, sobretudo, pela crueldade da Inquisição, contribuíram para que gradativamente tal valor declinasse (Ídem, 2004).

Passado algum tempo, tem-se uma crise na relação do homem com o que é considerado verdade. Trata-se da época de inauguração da Idade Moderna. Tendo-se em Descartes a encarnação desta crise, ao postular que a Verdade tem algo da peculiaridade da pessoa que a propõe, portanto, de sua subjetividade. A partir daí, Descartes coloca-se numa tentativa de neutralizar a interferência da subjetividade na produção racional, mas é justo nesse movimento de abstrair a subjetividade, que lança-se luz sobre ela.

Neste anseio de criação de métodos para neutralizar a interferência da subjetividade na produção da época, tem-se um deslocamento no apelo do homem à fé para a racionalidade, visando-se a constituição de leis gerais e de previsibilidade, daí o surgimento da ciência moderna. Racionalidade-subjetividade tornaram-se, portanto, valores de referência para o homem moderno. Mas cabe ressaltar que essa valorização da emoção, lançada pela tematização da subjetividade – já havia encontrado acolhida na cultura pelo campo das artes. Em outras palavras, a arte barroca, que se desenvolveu nessa época – século XVII – trouxe a expressão do sujeito afetado pelas emoções; expressão artística marcada pela exuberância dos afetos (MAURANO, 2004).

Porém, com o passar do tempo, vê-se a ciência não consegue dar conta do sentido da vida. Assim sendo, o homem contemporâneo não se deslumbra, como antes, com a racionalidade. Aqui, o valor de sustentação para o sujeito parece ser investido na promoção de laços, na tendência a se estabelecer ligações, portanto, na conjugação amor e sexualidade (Ídem, 2004).

Embora o apelo a ligar-se, participe da história da humanidade, na contemporaneidade temos uma inflação desse valor. Trata-se do império de Eros, do apelo à libido, que acaba por buscar incansáveis investimentos, em especial no amor e na sexualidade, mas que trás também sua outra face, o ódio. E neste afã de estabelecer ligações, tem-se uma produção acelerada e incansável de artifícios para a ampliação dos laços: “chats”, e outras formas de comunicação veiculada à internet e, sobretudo, a exploração de marketing sobre os produtos, erotizando-os, de forma a facilitar/estimular seu consumo.

Aqui, visto que a sexualidade humana não está atrelada a objetos precisos indicados pelo instinto e a conseqüente falta de uma fixidez dos objetos em que se pode investir, tem-se uma mobilidade vasta. Nesta mobilidade de investimento, o investimento na moeda marca seu valor de substituto, acenando com a possibilidade de curar o sujeito do que lhe falta. Neste jogo, inventam-se técnicas, que se apresentam como formas de resolução simples, eficaz, imediata e barata. E o mercado entra nesta questão enquanto assegurado da resolução dos problemas de qualquer natureza.

A palavra de ordem aponta ao sucesso. E este, nos tempos atuais refere-se à conjugação amor e sexualidade, uma espécie de perfeita harmonia entre ambas. Interessante apontar que o que vigora na economia de mercado, no discurso econômico dos nossos tempos nada mais é do que o mercado do amor. Neste sentido, a inflação do discurso econômico, e até do próprio mercado se apóia na inflação que atua numa outra economia, que não está no campo do valor da moeda, mas no campo dos afetos, onde vigoram o amor e a sexualidade (MAURANO, 2004).

Por meio de tantas aquisições o que se visa é a supressão da falta que opera em nós, humanos; que nos define como sujeitos da linguagem e, portanto, demandantes. Daí nossa vulnerabilidade às ofertas disponíveis no mercado; como se ao consumir tais objetos obtivéssemos acesso assegurado ao gozo pleno. Assim sendo, tudo indica que no nosso panorama cultural configura-se por três elementos: amor, sexualidade e dinheiro (Idem, 2004).

Essa condição do objeto de causar desejo por apresentar-se falicamente, insinuando-se como meio de acesso a um gozo “a mais”, parece ter sido apreendida de forma eficiente

pelo marketing, em que o valor do objeto não é dado pela satisfação que possa propiciar, mas pela que pode prometer, criando desta forma uma demanda incansável.

Conseqüência do novo jogo em que as mercadorias produzidas precisam ser consumidas para serem imediatamente substituídas e novamente consumidas, para garantia do próprio sistema e de sua organização. Multiplicam-se lojas, supermercados, academias, cirurgias estéticas, remédios apaziguadores das angústias, etc. É preciso seduzir ao máximo o consumidor, elemento terminal e altamente relevante nas tramas desse processo.

Tende-se a estratégia de estetização e a personalização dos objetos destinados ao consumo. As mercadorias são tratadas como seres humanos, ou convertidas em objetos marcados pela beleza e até de profundo apego afetivo. Esse processo vem se revestindo e se reveste a cada instante de maior sofisticação no afã de vender a abstração do status ou mesmo o requinte da embalagem, mais do que as próprias mercadorias.

Pós-Modernismo e Barroco: A mudança do indivíduo para a coletividade

Pensando em um “Barocchus post-modernus”, tal como este termo é mencionado por Maurano (2004), pode-se identificar no barroco uma função operatória na reflexão a respeito da cultura heterogênea, tal qual a mesma mostra-se presente em nossa sociedade. A arquitetura pós-moderna mostra claramente a inserção do barroco em nossa cultura através da reunião de uma gama de elementos heterogêneos.

Outra relação possível entre o Barroco e o Pós-Modernismo refere-se a questão do objeto, que representa algo que há em comum entre o sujeito e o outro. O *objeto a*, tal como Lacan o concebeu, diz de uma interseção entre o conjunto de três diferentes dimensões que articulam toda a experiência humana: Real, Simbólico e Imaginário.

Sendo assim, na sociedade contemporânea o objeto surge como detentor de um poder de negação do tempo, transpassado por um desejo de reorientação desse mesmo tempo. Ao invés de voltar-se para o futuro ou para o passado, tal negação coloca-se para o alto ou para baixo, caracterizando um crescimento não finalizado. O objeto, então, posiciona-se tal como elemento de ligação do arcaico e do contemporâneo.

O objeto pós-moderno também se remete à forma barroca pela organicidade apresentada pelo conjunto urbano barroco. O atual ambiente englobante acaba por incitar uma coexistência entre elementos heterogêneos, tal como o Barroco o fez. Não há, portanto, a exacerbação a um eu absoluto e autônomo. O reconhecimento de si próprio acaba passando pelo reconhecimento do outro: tal processo passa a se dar do exterior para o interior. Reconheço-me como sujeito não pelo o que caracteriza um indivíduo pensando-o narcisicamente, mas sim a partir de minha ligação a outros, através de “uma sensibilidade coletiva como a tônica da existência social” (Maurano, 2004)

Tal coletividade coloca os sujeitos em uma posição de constante busca por algo faltante. O surgimento de grupos permite que o indivíduo assuma a defesa de sua representatividade e significação social e cultural. Como exemplo, pode-se observar a reivindicação das mulheres por seus direitos em uma sociedade prioritariamente machista, os grupos de homossexuais que exigem reconhecimento e respeito por sua condição e etnias minoritárias que se unem para garantir a sua presença e espaço em uma sociedade considerada excludente (negros e índios, por exemplo).

Tais grupos acabam muitas vezes por formar o que se denominou de “contraculturas”, que é visto por muitos como um fator negativo da era pós-moderna. Em geral, tais sujeitos pertencem à classe jovem da população, classe esta inconformada com as regras do jogo social, que estabelecem um alto preço em troca do bem estar material. Na busca pela compensação, surgem válvulas de escape, como os alucinógenos, que permitem ao sujeito fugir da vazia e insípida realidade.

Ao longo das três últimas décadas, o avanço científico e tecnológico acelerou-se de forma espantosa. O pós-modernismo é usualmente tomado por máquinas que seduzem pela imagem, como a televisão, o computador, a Internet e o shopping center. A modernidade foi marcada pela excessiva confiança na razão, nas grandes narrativas utópicas de transformação social, e o desejo de aplicação mecânica de teorias abstratas à realidade. Essas novas máquinas são fontes de reprodução e não mais da produção observada no modernismo.

O homem pós-modernista é avesso ao extremismo clássico, uma vez que acredita estar este definitivamente superado. Os pós-modernistas descartam a idéia de revolução como passaporte necessário para uma nova sociedade, um novo homem e uma nova

felicidade realista sem classes e sem desigualdade. Valer dizer que além da descrença, existe o fato das revoluções ocorridas no socialismo real, que resultaram em totalitarismos, fracasso econômico e decepção da população obrigada a conviver com a falta de liberdade.

O domínio total da natureza pela ciência e pela tecnologia não foi capaz de garantir uma sociedade mais justa, nem a liberdade plena e nem a paz, anseios provenientes da época moderna. Contudo, reconhece-se que a sociedade passou por algumas mudanças significativas, das quais as principais seriam as notáveis liberações da área dos costumes e dos valores morais.

Considerações Finais

Conclui-se, portanto, que o termo pós-modernidade é usado tanto para designar um estilo ou movimento quanto toda uma conjuntura da sociedade pós anos 70. A arte representa significativamente a vida social deste fim de milênio, pós-bomba atômica e pós-TV. A comunicação virtual se amplia a cada dia, configurando novos espaços e novas características relacionais.

Uma análise da produção artística dos meados do século XX mostra-nos que a pós-modernidade redefine o gesto artístico, que deixa de ser um produto de habilidades motoras e passa a ser essencialmente um produto da intuição, inteligência e criatividade aliados à técnica. As transformações dos modos de produção também permitem que se fale em morte do autor, uma vez que a obra é resultado da técnica envolvida no seu suporte, ou produto de uma equipe.

A partir de uma análise do homem com o mundo através da arte, principalmente a arte-técnica, é possível caminharmos no sentido de entender a cultura dos dias de hoje, marcadamente imagética e que define novos tempos e novos espaços, caracterizando o que vem sendo denominado de pós-modernidade e definida principalmente, em função das transformações nas diferentes formas de expressão artísticas.

Observamos, portanto, uma forte relação entre o homem barroco e o homem contemporâneo. Encerramos com as palavras de Affonso Ávila (1997), que exemplificam claramente a relação que buscamos evidenciar neste artigo:

O homem barroco e do século XX são um único e mesmo homem agônico, perplexo, dilemático, dilacerado entre a consciência de um mundo novo - ontem revelado pelas grandes navegações e as idéias do Humanismo, hoje pela conquista do espaço e os avanços da técnica - e as peias de uma estrutura anacrônica que o aliena das novas evidências da realidade - ontem a Contra-Reforma, a inquisição, o absolutismo, hoje o risco da guerra nuclear, o subdesenvolvimento das nações pobres, o sistema cruel das sociedades altamente industrializadas. Vivendo aguda e angustiosamente sob a órbita do medo, da insegurança, da instabilidade, tanto o artista barroco quanto o moderno exprimem dramaticamente o seu instante social e existencial, fazendo com que a arte também assuma formas agônicas, perplexas, dilemáticas (ÁVILA, Affonso. O barroco e o homem contemporâneo).

BIBLIOGRAFIA

- ÁVILA, Affonso (Org.). *Barroco, teoria e análise*. São Paulo: Perspectiva/Cia Brasileira de Mineração, 1997.
- BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Tradução Glória Lucia Nunes. Rio de Janeiro: Record, c. 1956, 398 p. il. p.b.
- COELHO, Teixeira. *Moderno Pós Moderno*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1995.
- GOMBRICH, E.H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.
- GONÇALVES, Luiz Roberto Mendes (trad.). Fixação Total. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 de març. 2004. Caderno Mais, p. 4-10.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- JAMESON, Fredric . *A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1991.
- MELLO, Denise Maurano. *Torções do gozo: o barroco à luz da psicanálise*. 2004. Tese de pós-doutorado em Letras, apresentada na PUC-RJ, Inédita, Rio de Janeiro, 2004
- PERES, Marcos Flamínio. O Caos Organizador . *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 de març. 2004. Caderno Mais, p. 4-7.
- PROENÇA FILHO, Domicio. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1988.
- SALGADO, Gilberto Barbosa. *O leitor, a contemporaneidade e a tecnologia*. Revista LUMINA, Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, v. 3, nº 1 Jan-Jun. 2000.

SANTOS, Jair Ferreira. *O que é pós-modernismo?* São Paulo: Brasiliense, 1993.

TAPIÉ, Victor L. *Barroco e classicismo*. Lisboa: Editora Presença, 1988.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

**BARROCO E MODERNISMO:
Convergências com a Psicanálise**

Carla Cristina Delgado Lacerda

Maryene Conceição de Paula

Nathali Corrêa Cristino

RESUMO

Este trabalho busca traçar um paralelo entre barroco, modernismo e psicanálise.

Barroco e modernismo, enquanto estilos de época, permitiram um rompimento com o estilo de arte clássica. A relação entre a psicanálise e estes movimentos artísticos e culturais pode ser observada através da elucidação de características proeminentes que emergiram em suas respectivas épocas, apontando uma nova maneira de se referir ao humano. Assim, o barroco, por pertencer a um campo de análise estrutural, pode ser pensado como uma forma de compreender o sujeito e sua subjetividade, enquanto o modernismo, configurando-se como um estilo artístico, procurou retratar a heterogeneidade cultural e o dinamismo contextual, até então não abordados pelo modelo tradicional, facilitando a circulação de conceitos psicanalíticos, bem como a entrada da psicanálise, no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: barroco, modernismo, psicanálise.

INTRODUÇÃO

O barroco será abordado, ao longo deste trabalho, enquanto estilo que rompeu com o clássico e que englobou uma nova visão estética e, para além disso, como nova e sempre contemporânea forma, já que pode ser pensado como pertencendo a um campo estrutural e não temporal, para representar o mundo e compreender o sujeito e sua subjetividade. Desta maneira, o barroco pode ser concebido enquanto precursor da modernidade.

Abordaremos também a relação barroco e psicanálise enquanto éticas que se afinam e trabalham a trágica existência humana, marcada pelo que escapa à aparência, pela divisão e por uma concepção de beleza não clássica, capaz de acolher polaridades e o dinamismo, tais como o belo e o feio, o que está em constante movimento, a vida e a morte.

Ao retratar o modernismo, continuaremos a tratar de dinamismo; das artes e da vida. Traçaremos aqui o significado e as características do movimento modernista brasileiro, o rompimento que os artistas fizeram com o que havia de tradicional, estanque e elitista, e suas propostas de renovação e de valorização das singularidades nacionais.

Tal abordagem é feita para traçar as condições de entrada da psicanálise no Brasil, o que se deu paralelamente ao desenvolvimento do modernismo e por intermédio de artistas adeptos deste movimento, que procuravam se valer de conceitos psicanalíticos na tentativa de apropriação de ferramentas mais eficazes para a compreensão daquele sujeito moderno, do homem brasileiro, tão marcado pela heterogeneidade. Portanto, em última instância, estaremos tratando do contexto sócio-histórico comum e favorecedor ao modernismo e à psicanálise, bem como das afinidades entre ambos.

Resta acrescentar que faremos de maneira breve, uma avaliação da incursão e da expansão da psicanálise no Brasil, o apoio de grande parcela dos artistas, os avanços, as perseguições sofridas, bem como a persistência de alguns poucos que, crenças na nova possibilidade de compreensão do humano, enfrentaram infindáveis percalços para viabilizar, tornar sólida e fecunda a psicanálise em nosso país.

BARROCO: CONTEXTO HISTÓRICO

Barroco foi um estilo que caracterizou o último período do renascimento, sendo, na verdade, uma forma de expressão contra o espírito renascentista, e que se estendeu à literatura e às artes em geral. Além de um movimento artístico e literário, o barroco é considerado um estilo de vida que caracterizou o período situado entre metade do século XVI e final do século XVII. Originou-se na Itália e se estendeu por toda a Europa, atingindo a América do Sul, com ajuda dos jesuítas.

Seu início foi essencialmente religioso, característico da Contra Reforma. Esta foi um movimento da Igreja de Roma, em “reação às tendências antropocêntricas de um Renascentismo imbuído do paganismo e do humanismo greco-romano”¹. A Igreja católica convocou grandes artistas no intuito de propagar a fé católica. Produz-se imensa quantidade de igrejas e capelas, estátuas de santos e documentos sepulcrais. Os obras barrocas são, portanto, marcadas pelo sentimento de exaltação religiosa, junto a contradições que oscilavam “entre o clássico e o pagão, o medieval e o Cristo”².

Nesse jogo de contradições, ou nessa tensão de elementos contrários, perde-se todas as certezas, inclusive a de o barroco sempre oposto ao Renascimento. O Juízo Final, na Capela Sixtina, pintado por Michelangelo, cuja carreira artística fora estabelecida dentro de princípios clássicos, marca aspectos barrocos como expressão da dissolução da harmoniosa imagem da vida do homem renascentista, em favor da angústia e do caos. O homem se vê envolvido numa rede de contradições abarcada pelo espírito religioso dos novos tempos e a vivência humanista do Renascimento. A obra é caracterizada por linhas tortuosas e outros aspectos que a plástica e a pintura dão expressão de vida, de agitação, de movimento e jogos de luz. A beleza e perfeição, a força e juventude cedem lugar à confusão e ao desespero, num grito de libertação do caos, que de repente ameaça devorar com tudo. A harmonia espacial das composições renascentistas desapareceu. Trata-se agora de um espaço irreal, descontínuo, sem unidade.

¹ ALMEIDA, Rafael Guarize de. **As artes plásticas no período barroco e no modernismo e a ética da psicanálise**. Disponível em: <http://www.psicanaliseebarroco.pro.br>. Acesso em: 10 de maio. 2004.

² Ibid.

Sendo expressão de um estilo de vida que marca o século XVII, há o surgimento de um novo homem que visualiza o mundo sob dois aspectos diferentes. Um homem contraditório que vivia as angústias e incertezas resultantes dos conflitos medievais e renascentistas. As obras, portanto, são expressões dessas contradições, como no poema de Gregório de Matos, que envolve o tema pecado e salvação.

Pequei, Senhor: mas não porque hei pecado,
Da vossa Alta Piedade me despido:
Antes, quanto mais tenho delinqüido,
Vos tenho a perdoar mais empenhado.

Se basta a vos irar tanto pecado,
A abrandar-vos sobeja um só gemido:
Que a mesma culpa que vos há ofendido,
Vos tem para o perdão lisonjeado.

Se u'a Ovelha perdida, já cobrada,
Glória tal e prazer tão repentino
Vos deu, como afirmais na Sacra História:

Eu sou, Senhor, Ovelha desgarrada;
Cobrai-a; e não queirais, Pastor Divino,
Perder na vossa Ovelha a vossa Glória.³

O BARROCO BRASILEIRO

Através dos Jesuítas o Barroco é introduzido no Brasil, junto ao espírito da Contra-Reforma, com especial interesse pela catequese. Nos colégios, os jovens serão submetidos à rígida moralidade do catolicismo através de intensa pregação, exercícios espirituais, e duras penitências. Aprendem a desprezar a sexualidade, atormentando-se com os pecados da carne e vendo no corpo a fonte de todos os desejos impuros. A angústia, entretanto, se acena fora dos colégios, pois, como filhos de senhores de engenho, se deparam com escravas, cujos corpos estão à sua disposição. Nesse sentido apresenta-se o dilema corpo versus alma.

O barroco brasileiro está profundamente relacionado com o enriquecimento da população, como consequência das descobertas de minas de ouro. Não é à toa que as cidades mineiras de Ouro Preto, Mariana, Sabará, Congonhas, entre outras, é, em seu estilo barroco,

³ MATOS, Gregório de. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

rebuscada por obras que contam com o rico material extraído das minas. Um expressivo representante brasileiro, cujas obras se encontram nessas cidades mineiras, denominado Antônio Francisco Lisboa, ou Aleijadinho, contou com o favorecimento da riqueza proveniente do “ciclo do ouro”. Entre suas principais esculturas estão “Os Doze Profetas”, esculpido em pedra-sabão, e “Os Passos da Paixão”, esculpido em madeira, que se encontram no Santuário de Bom Jesus de Matozinhos, em Congonhas do Campo.

Esse enriquecimento possibilitou, ainda, edificações de igrejas, principalmente em Minas Gerais e na Bahia. Estas, com arquitetura sob curvas, portas, janelas, torres com suas cúpulas esféricas, e às vezes sobrepostas, anjos, pinturas que envolviam os fiéis na medida em que olhavam para o teto viam o próprio céu no além representado pelo forro pintado: a porta celestial para o infinito, para a companhia dos anjos, da Virgem, dos apóstolos e do próprio Deus⁴.

Além de Aleijadinho, há que se citar outros representantes do barroco brasileiro, como Francisco das Chagas e Manuel da Costa Ataíde, na verdade pintor, autor do teto da Igreja de São Francisco, em Ouro Preto. Na literatura Gregório de Mattos Guerra e Manuel Botelho de Oliveira.

Vale ainda ressaltar que Irlemar Chiampi, em sua obra “Barroco e Modernidade” (1998), aponta o barroco como um entrecruzamento estético e cultural, e a América como um terreno fértil de culturas, mitos, línguas, tradições e estéticas, sendo espaço propício para a difusão de elementos barrocos.

Apesar disso, durante muitos anos o barroco brasileiro foi considerado como mera reprodução do barroco europeu, sendo caracterizado por designações de arte ingênua. Através do trabalho de pesquisadores franceses e brasileiros essa noção cai por terra, e se reconhece a riqueza e a particularidade do barroco brasileiro.

Denise Maurano ressalta que a cultura brasileira muito se aproxima do estilo barroco, e para tanto, utiliza as “tendências à obscuridade, à multiplicidade, à nostalgia do selvagem⁵”. Ainda nesta obra a autora aponta o aspecto lúdico que sobressai no Brasil, e que o aproxima do barroco, ao mesmo tempo que o distancia da caracterização clássica muito

⁴ ALMEIDA, Rafael Guarize de. **As artes plásticas no período barroco e no modernismo e a ética da psicanálise.**

⁵ MAURANO, Denise. **Torções do gozo: a psicanálise, o barroco e o Brasil**, inédito, 2004.

utilizada por críticos como parâmetro de seriedade cultural. Assim, Maurano faz uso do trocadilho laciano “que diz que sério é o que faz série”, em sentido de conseqüente, para defender nossa seriedade. Entretanto, se sério for em sentido de sisudo, realmente não somos. Tanto que nas nossas poesias o que se encontra é um jogo de sons e palavras que permite musicalidade, sem entretanto negligenciar o aspecto crítico. “Nosso jogo é, ao nosso modo, jogo da verdade. E verdade é coisa séria.”⁶

No poema de Gregório de Matos Guerra, encontramos um jogo de linguagem, transformada quase sempre em caricatura, ofensa, praguejar, explosões de um cinismo cru e sem piedade, em sentido de contestar sobre o novo mundo, sobre a crise da sociedade, tanto no aspecto de decadência econômica quanto de humilhação aos nascidos em ‘berço de ouro’, que perdem seu poder e prestígio econômico, cedendo lugar aos comerciantes que acumularam riquezas.

A cada canto um grande conselheiro,
Quer nos governar cabana e vinha, *
Não sabem governar sua cozinha,
E podem governar o mundo inteiro.

Em cada porta um freqüente olheiro,
Que a vida do vizinho, e da vizinha
Pesquisa, escuta, espreita e esquadrinha,
Para a levar à Praça e ao Terreiro.

Muitos mulatos desavergonhados
Trazidos pelos pés os homens nobres,
Posta nas palmas toda a picardia.*

Estupendas usuras* nos mercados,
Todos os que não furtam muito pobres:
E eis aqui a cidade da Bahia.

Cabana e vinha: no sentido de negócios particulares.
Picardia: esperteza ou desconsideração.
Usuras: juros ou lucros exagerados.⁷

O acesso à verdade, entretanto, nunca á pleno; resta sempre um além que é impedido pelo limite possível ao sujeito. Da verdade sabemos apenas uma parte, apontando para um aspecto trágico que aproxima barroco e psicanálise.

⁶ MAURANO, Denise. **Torções do gozo**, op.cit., 2004.

⁷ MATOS, Gregório de. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

A palavra barroco alude a cova, barranco, penedo irregular, pérola irregular. Entretanto, supõe-se, também, que o termo origine do ‘baroco’, vocábulo utilizado por religiosos medievais para indicar um raciocínio falso e sem sentido. Durante todo o século XVII, barroco aparece com o sentido de extravagante e grotesco. É usado também na acepção de irregularidade e falta de harmonia em trabalhos artísticos. Todavia, podemos afirmar que os criadores do período não sabiam que eram barrocos e tampouco seu público os rotularia assim.

Somente no século XIX, o conceito começa a se impor. H. Wölfflin⁸, estabelece os cinco princípios básicos que delineiam a passagem do estilo renascentista para o barroco. Assim, defende o barroco como desenvolvimento do classicismo renascentista, e não um declínio do mesmo. Surge, assim, a idéia de Barroco enquanto um estilo, com características próprias e merecedoras de atenção.

A primeira categoria distingue o aspecto pictórico, do barroco, em oposição à linearidade renascentista. Os traços fogem à precisão, sendo superados por pinceladas. Neste aspecto o corpo merece atenção, pois passa a apresentar-se em sua “massa, em sua densidade viva, e as articulações esmeram-se em dar a ver não seu contorno, mas sim o movimento”⁹, em comparação com a perfeita proporção renascentista, como pode ser verificada na obra grega denominada Doríforo, que expressava as medidas canônicas para medição de superfície.

A oposição superfície versus profundidade corresponde à segunda categoria de Wölfflin. A pintura barroca caracteriza-se por um fundo denso que permite “transposição de planos, fazendo da arte não o espelho da realidade, mas uma lente deformadora que promove o descentramento do sujeito”¹⁰.

A turbulência desse fundo pode ser explicada pelo momento histórico no qual o barroco surgiu. A primeira ferida narcísica, como Freud apontou para se referir à descoberta de Copérnico de que a terra não é o centro do universo (causando desconforto pois o homem deixa de ser a criatura mais importante de Deus) acontece próximo ao barroco, deixando o homem na angústia de ter por um lado a fé, e por outro o ceticismo. A figura, então, destaca-se da turbulência, apesar da estreita afinidade.

⁸ apud PROENÇA, Domício. **Estilos de época na literatura**. Rio de Janeiro: Linceu, 1969.

⁹ WÖLFFLIN, H. apud ALMEIDA. **As artes plásticas no período barroco e no modernismo e a ética da psicanálise**, 2004.

¹⁰ MAURANO, Denise. **Torções do Gozo**, op.cit.

A terceira categoria opõe forma fechada e forma aberta. A obra renascentista limita-se ao que é apresentado, ao passo que o barroco aponta para um além do que é mostrado. Daí a utilização de espelhos, janelas, olhares e dedos apontados que indicam um lugar fora de cena, uma “Outra cena”¹¹.

O barroco valoriza o acolhimento da heterogeneidade, contrapondo-se a independência de elementos autônomos, característicos do renascimento. Isto revela a quarta categoria, em que as partes coordenadas de igual valor cedem espaço a partes subordinadas a um conjunto.

A quinta oposição refere-se à claridade absoluta versus claridade relativa. A obra barroca, no intuito de focar o olhar do observador a um ponto específico, utiliza o aspecto de luz relativa direcionada ao aspecto desejado.

A obra de Diego Velázquez¹² (vide anexo - figura1), foi escolhida por representar bem as características da arte barroca, delineadas anteriormente.

CARACTERÍSTICAS DA ARTE BARROCA

Frente a este contexto anteriormente apresentado, é possível expor, brevemente, algumas características do Barroco, todas derivadas da angústia frente ao conflito de dimensões religiosas versus dimensões profanas.

A primeira a ser explorada refere-se à morte, onde não há negação da mesma, sendo entendida como fazendo parte da vida. Daí a importância de gozá-la intensamente.

No barroco, aspectos que, a princípio, se contradizem, dividem o mesmo espaço, em situação de paradoxo. Temas como o bem e o mal, vida e morte, sagrado e profano, profundidade e superfície, sofrimento e alegria, dentro e fora, juventude e velhice, amor e sofrimento, céu e terra, entre outros, são intensamente explorados pelos artistas. Daí o reconhecimento da ambigüidade e do bizarro, de intensificação dos efeitos em sentido de um elemento reverter o que lhe é oposto. É o culto ao contraste, quer no plano estético, já apresentado anteriormente, ou no literário, no sentido de conciliar opostos supostamente irreconciliáveis, expressos pela razão versus fé. Nessa dualidade o que se verifica não é a

¹¹ MAURANO, Denise. **Torções do Gozo** op.cit.

¹² VELÁZQUEZ, Diego. **Vênus ao Espelho**, 1648.

contradição, mas o acolhimento de antíteses. Nos poemas, e outras obras, o que se nota é um dar-se ao prazer que tem como consequência a culpa e a busca pelo perdão divino.

Meu Deus que estais pendente em um madeiro,
em cuja lei protesto de viver,
em cuja santa lei hei de morrer
animoso, constante, firme e inteiro.

Neste lance, por ser o derradeiro,
pois vejo a minha vida anoitecer
é, meu Jesus, a hora de se ver
a brandura de um Pai manso Cordeiro.

Mui grande é vosso amor, e meu delito,
porém pode ter fim todo o pecar,
e não o vosso amor que é infinito.

Esta razão me obriga a confiar,
Que por mais que pequei, neste conflito
Espero em vosso amor de me salvar.¹³

Nesse poema o autor aponta a finitude do pecado frente ao amor divino, no sentido de Deus lhe perdoar. A preocupação recai sobre o perdão dos pecados e não sobre a morte.

Além do uso de antíteses e paradoxos, a literatura barroca utiliza ainda de metáforas, que se auxilia por hipérboles, e jogos verbais. As frases interrogativas, bem como o uso de ordem inversa, são utilizadas para refletir dúvidas e incertezas, configurando o dualismo. Por fim, sem entretanto buscar cessar o assunto, há que se citar o fusionismo, em que há presença excessiva de dois-pontos e ponto-e-vírgula, fazendo fusão do racional com o irracional.

No soneto abaixo exposto, dedicado a D. Ângela, provável objeto da paixão do poeta Gregório de Matos, e que o teria rejeitado por outro pretendente, é possível observar o jogo de aproximações entre as palavras anjo e flor para designar a amada, ao mesmo tempo que tais vocábulos possuem um caráter contraditório (anjo = eternidade; flor = brevidade). Além desse soneto, o 'Ao Braço do Menino Jesus', também é bem característico desse jogo de sons e palavras.

Anjo no nome, Angélica na cara!
Isso é ser flor, e Anjo juntamente:
Ser Angélica flor, e Anjo florente*
Em quem, senão em vós, se uniformara?

¹³MATOS, Gregório de. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

Quem vira uma tal flor, que a não cortara,
De verde pé, da rama florescente?
A quem um Anjo vira tão luzente
Que por seu Deus o não idolatrara?

Se pois como Anjo sois dos meus altares,
Fôreis o meu custódio*, e minha guarda,
Livrara eu de diabólicos azares.

Mas vejo que tão bela, e tão galharda,
Posto que* os Anjos nunca dão pesares,
Sois Anjo, que me tenta, e não me guarda.

Ao Braço do Mesmo Menino Jesus

O todo sem a parte não é todo;
a parte sem o todo não é parte;
mas se a parte o faz todo, sendo parte,
não se diga que é parte sendo todo.

Em todo o Sacramento está Deus todo,
Em todo assiste inteiro em qualquer parte,
E feito em partes todo em toda parte,
Em qualquer parte sempre fica o todo.

O braço de Jesus não seja parte,
Pois que feito Jesus em partes todo,
Assiste cada parte em sua parte.

Não se sabendo parte desse todo,
Um braço, que lhe acharam, sendo parte,
Nos disse as partes todas deste todo.¹⁴

BARROCO E PSICANÁLISE

A articulação entre barroco e Psicanálise parte de uma reflexão acerca da questão ética. Ambos confluem em aspectos que se alicerçam na abordagem artística da tragédia. Esta refere-se à queda de um valor que predomina em um certo momento histórico, e converge com a psicanálise pelo rompimento com o pensamento vigente.

¹⁴ MATOS, Gregório de. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

Freud, ao propor o inconsciente, retira a primazia da consciência (terceira ferida narcísica), e este constitui, portanto, a indicação para onde se dirige a ética da psicanálise, sendo considerado como uma instância psíquica independente e com leis próprias de funcionamento. O rompimento fez marca pelo abalo profundo de “algumas convicções a respeito das relações do homem com o bem, exigindo que se repensassem os fundamentos éticos do laço social a partir da descoberta das determinações inconscientes da ação humana”¹⁵. O barroco, não menos, também representou um rompimento com o pensamento vigente, representado pelos ideais clássicos, de unidade, disciplina e ordem, apostando na multiplicidade, na dúvida.

A partir disso, é possível encontrar aspectos convergentes entre a arte barroca e a psicanálise. Para ambos, o valor da vida não se encontra na imortalidade, mas em algo intrínseco a ela mesma, que não nega a morte, nem mesmo a fascinação por ela. A finitude é vista como uma expansão da vida. É a celebração da vida em todos os seus aspectos, inclusive os sofrimentos.

Nessa noção de efemeridade da vida, bem como o acolhimento da mortalidade, apresenta-se uma possibilidade de gozo. De viver a vida intensamente, com todos aspectos a ela inerentes. O belo é, então, marcado por essa possibilidade de movimento, de contraditório, de contingente, de vida.

O paradoxo, conceito amplamente presente na arte barroca também se faz valer quanto ao inconsciente. No barroco o artista, através da obra, busca expôr a angústia vivida pela tensão de opostos, sem entretanto solucionar o problema. Em alternativa, permite a presença de elementos antagônicos, num plano em que um não anula o outro, mas compartilha o espaço. A psicanálise também não foca um ideal, mas antes os conflitos, os impasses. Esse efeito paradoxal se presentifica nas relações transferenciais, bem como “na cura analítica onde se pretende o ultrapassamento da função do Nome-do-Pai, essa ancoragem de sentido, para produzir algo de novo, que tenha conformidade com o próprio desejo”¹⁶.

O aspecto da obscuridade barroca, que o situa na dimensão do feminino, também se faz presente em análise, na medida em que, em seu caráter trágico, o que a move é um saber que está para um além de uma dimensão possível de se ter acesso. Seria a arte barroca apontando para um além da possibilidade de representação simbólica, convergindo com a

¹⁵ ALMEIDA, Rafael Guarize de. **As artes plásticas no período barroco e no modernismo e a ética da psicanálise**, 2004.

pulsão de morte destacada por Lacan, e também com a capacidade de não esgotamento do inconsciente.

BARROCO E MODERNISMO

O barroco é conhecido como um estilo de contestação da arte renascentista, repleto dos ideais da Contra-Reforma, porém marcado pelo conflito entre os prazeres corpóreos renascentistas e a exigência da alma. Não renuncia ao *carpe diem* renascentista, ao viver intensamente cada minuto, mas não alcançam a tranqüilidade para agir assim, frente aos ideais contra-reformistas. Surge o dilema entre vida terrena versus vida eterna, espírito versus carne. A tensão desses elementos opostos acaba por gerar angústia.

Esta concepção, marcada entre início do século XVI e final do século XVII, refere-se à perspectiva histórica do barroco. Corresponde, também, a um dado período histórico, com uma certa quantidade de obras produzidas, cuja reunião possibilitou, posteriormente, ser reunido sobre o nome de Barroco, como foi apontado por Wölfflin¹⁷. Entretanto, há uma outra perspectiva, esta possibilitando o diálogo entre modernismo e psicanálise, que se refere a uma estrutura atemporal, que identifica o Barroco como precursor do Modernismo. “Seria uma forma que ressurgue, não importa quando nem onde, para negar o espírito clássico”¹⁸.

Segundo CHIAMPI “todo debate sobre modernidade na América Latina, que não inclua o barroco é parcial e incompleto”¹⁹. Assim, aponta a proposta moderna como aquela “que recicla ideologicamente o barroco como um fator de identidade cultural, dentro da prática da fragmentação, da celebração do novo, do afã de ruptura e da experimentação”²⁰.

Assim faz-se a importância de seu estudo para fins de melhor entendimento do modernismo, que por sua vez, propiciou a entrada da Psicanálise no Brasil.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Apud ALMEIDA, Rafael Guarize de. **As artes plásticas no período barroco e no modernismo e a ética da psicanalítica**, 2004.

¹⁸ CHIAMPI, Irlemar apud MAURANO, Denise. **Torções do gozo**, op.cit.

¹⁹ CHIAMPI, Irlemar. **O barroco no ocaso da modernidade**. In Revista Cult, 1998.

²⁰ Ibid.

CONTEXTO SÓCIO-ECONÔMICO E CULTURAL NAS PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO XX E OS PRIMEIROS MODERNISTAS.

As primeiras décadas do século XX concatenavam características que posicionavam o Brasil dentro dos chamados tempos modernos. Tempo de movimento, mudanças, novos posicionamentos e também inseguranças.

No âmbito internacional, o mundo vivia as mazelas da Primeira Guerra Mundial, que para além de mudanças no campo político, social e econômico, apresentava ao homem, de maneira cruel, sua capacidade destrutiva. Além disso, a industrialização e o capitalismo se firmavam, mas tinham que disputar o palco com as idéias socialistas e, porque não falar, com a prática socialista, implantada pela primeira vez na Rússia, a partir de 1917. Em outras direções, mais transformações. Entre elas, a Psicanálise, vinda ao mundo pelos estudos e descobertas de Freud, que propagava a existência do inconsciente, para além do consciente e racional, e o homem, como um não senhor de si, na totalidade²¹. Ademais, o campo artístico e cultural fervilhava com novas propostas estéticas de estilos modernistas, tais como o impressionismo, o expressionismo e outros “ismos” que vinham em favor de rompimento, de novas buscas estéticas e, porque não dizer, refletiam as transformações sofridas e os anseios daquele homem moderno. Tudo isso, em maior ou menor grau, direta ou indiretamente, exercia influências sobre outros territórios e países, inclusive sobre nossa nação.

Dentro do Brasil, a situação não pertencia ao âmbito da estabilidade. O momento era de dinamismo. Economicamente, havia o predomínio do modelo agrário-exportador, com o café ocupando o primeiro lugar no cultivo e exportação. Este produto enriquecera a chamada burguesia cafeeira que empregava, a baixos salários, uma vasta gama de trabalhadores. A maior parte da população ainda se concentrava nos campos, mas as cidades, e especialmente as já maiores, como Rio de Janeiro e São Paulo, cresciam vertiginosamente, já que também as indústrias ofereciam novas possibilidades à população e à economia brasileira.

Nos centros maiores, e mais especificamente em São Paulo, urbanização e industrialização refletiam os novos tempos. Aí uma explosão de novidades e situações diversas: fábricas, operários, greves, imigrantes e suas respectivas culturas que pulsavam, contrastes (econômicos, sociais e culturais), muitos contrastes...

²¹ ALMEIDA E SILVA, Marcela Figueiredo de. **Psicanálise e modernismo**: enlases. Disponível em: <http://www.psicanalisebarroco.pro.br>. Acesso em: 10 de maio. 2004.

A toda essa complexidade, somava-se a já histórica composição do povo brasileiro. Uma população mista, eclética. Índios, negros, brancos e, posteriormente, amarelos, sua mistura racial, suas respectivas culturas, mescladas ou não, faziam do Brasil um país de singularidade ímpar. Singularidade aliás que, muitos elitistas e políticos, queriam calar, à custa da imposição de um modelo nacional europeizante, embranquecedor e excludente .

Soma-se a esse contexto, no meio artístico, um certo inconformismo com o academicismo entre aqueles que se deixavam influenciar pelas idéias modernistas, que aqui ventilavam novas possibilidades de expressão das artes.

No contexto brasileiro, como já mencionado sucintamente, havia um projeto nacional que sugeria uma nação análoga aos ideais positivistas e europeus. Desta noção ficavam excluídos os índios, os negros, os pobres e tudo aquilo que lembrasse a pujança do heterogêneo, do exótico, do caótico, do feio , do sexual, da miscigenação, entre outros quesitos considerados pouco nobres para um modelo de nação, diríamos, clássico ou supostamente perfeito, como queria uma parcela da elite política. Esse discurso recebeu o apoio de higienistas da época, também favoráveis à homogeneização das massas. Contrário a ele, surgia uma nova concepção crítica que via de maneira bastante diversa as questões sociais e artísticas e que buscava a construção de uma nação extra modelo oficial. Essa nova tendência defendia a inclusão dos segmentos sociais e suas respectivas culturas, até então, postas de lado, procurava romper com o modelo colonialista e europeizante, pregava a compreensão e o respeito à singularidade brasileira. Além disso, procurava estabelecer identidades e diferenças, produzir e reforçar subjetividades²². O modernismo se faz porta-voz dessa segunda vertente de discurso e é em favor dela que a psicanálise oferecerá auxílio.

Os modernistas serão aqueles que responderão à essa demanda por rompimento com o passadismo excludente e pela busca de renovação em campos distintos, principalmente no artístico e cultural. O modernismo de torna mais conhecido e difundido a partir da conturbada Semana de Arte Moderna de 1922, mas antes dela, há que se falar dos precursores ou os que a ela antecederam e que foram fundamentais para a construção do movimento modernista em nosso país.

Nesse campo, alguns nomes se destacaram, tais como Victor Brecheret, na escultura; Lasar Segall, pintor que se atraiu pelo expressionismo; Di Cavalcanti, também pintor e, especialmente, Anita Malfatti, pioneira do expressionismo no Brasil e que teve destacada

²² ALMEIDA E SILVA, Marcela Figueiredo de. **Psicanálise e modernismo**: enlaces, 2004.

importância para o movimento modernista e para outros artistas modernistas, além também de vital importância para a realização da Semana de Arte Moderna de 22²³.

Dado à vastidão do assunto e, não nos esquecendo dos objetivos desta parte do trabalho, temendo a perda do enfoque central e reconhecendo as delimitações do tema, optamos aqui, por fazer uma breve retomada do contexto antecedente à Semana de Arte Moderna, enfocando a personagem principal deste período inicial, ou Anita Malfatti. Tal fato contudo, não exclui o reconhecimento da importância de demais autores e artistas, cujos nomes também irão desfilar nessas folhas.

Esta destacada pintora brasileira morou por alguns anos na Alemanha, entre as primeiras décadas do século XX, e também esteve, por um certo período, nos Estados Unidos. A vivência no exterior e o contato com artistas e com obras modernistas, principalmente do impressionismo e expressionismo, exerceram sobre Anita uma forte influência.

É possível apreender em dizeres dessa pintora, um total estado de arrebatamento e paixão pelas cores, traços, estilo e/ou obras de artistas como Van Gogh, Gauguin, Duchamp, entre inúmeros outros profissionais. Essa revolução de estilos vários encontrará um terreno fértil em Anita²⁴.

Ela fará uma exposição de suas obras em São Paulo, no ano de 1914, que no entanto, não obtém grande destaque. Contudo, incentivada por Di Cavacanti, em 1917/18 fará outra exposição na mesma cidade que alcançou importância vital para o modernismo, apesar da crucificação que essa pioneira sofreu, pela sociedade e por autores, mais acentuadamente por Monteiro Lobato, o que lhe marcou sobremaneira. Transcrevemos aqui alguns trechos da fala desse autor, publicados sob o título de *Paranóia ou Mistificação*, no jornal O Estado de São Paulo, para se ter uma idéia do peso de suas palavras.

Essa artista possui um talento vigoroso, fora do comum (...) . Percebe-se de quaisquer daqueles quadrinhos, como a sua autora é independente, como é original, como é inventiva. Em alto grau possui um sem número de qualidades inatas e adquiridas das mais fecundas para construir uma sólida individualidade artística. Entretanto, seduzida pelas teorias do que ela chama arte moderna, penetrou nos domínios do impressionismo discutibilíssimo, que põe todo o seu talento a serviço de uma nova espécie de caricatura.²⁵

²³ ALMEIDA, Rafael Guarize de. **As artes plásticas no período barroco e no modernismo e a ética da psicanálise**, 2004.

²⁴ Ibid.

²⁵ Anita Malfatti: Secretaria do Estado de Cultura de São Paulo. TV Paraná, 2000. Videocassete.

Seus 53 quadros foram mal compreendidos por aqueles que desconheciam os traços modernistas ou que ainda estavam apegados ao academicismo e que se viam impossibilitados de compreender aquela vigorosa renovação artística. Apesar disso, a exposição foi muito visitada e acabou por contaminar outros artistas, como o jovem Mário de Andrade.

A obra de Anita explicitava um temático reduzido mas vigoroso, com figuras humanas, nacionais ou de descendência estrangeira, e cenas paisagísticas que transmitiam grande inquietação pessoal e inconformismo. Desta fase revolucionária de seu trabalho constam quadros que se tornaram muito famosos, como “O Homem Amarelo”; “O Japonês”; “O Farol”; “O Homem das Sete Cores”, entre inúmeras outras obras.

Infelizmente, Anita Malfatti sai muito magoada dessa exposição, dado às severas críticas que recebeu. Ela irá auxiliar os artistas que, poucos anos depois, organizarão a Semana de Arte Moderna e inclusive, também irá expor no evento. Contudo, com o tempo, seu vigor e sua capacidade criativa vão se transformando em um estilo, podemos dizer, um pouco mais comportado, se comparado às suas primeiras obras.

Talvez possamos apreender um pouco de sua tristeza e mágoa através de sua própria fala, ao se dirigir, por carta, ao amigo Mário de Andrade, na década de 40.

Mário Querido, escrevo-te num dia, Violeta Quente. Fiz grande descoberta hoje. Sei onde começa e onde acaba o arco-íris; e o horizonte também. E mais ainda, achei o fim destas coisas. Começam e terminam num mesmo lugar. Todas essas descobertas maravilhosas, as fiz de madrugada. E tudo era violeta!²⁶

Em 1964, morre Anita Malfatti, que em seus primórdios fora tão criticada, talvez por ser mulher em uma sociedade machista, e por estar à frente de seu tempo. Ela, que foi ícone e, porque não dizer, espécie de matriarca do movimento modernista brasileiro.

A SEMANA DE ARTE MODERNA DE 1922

²⁶ Anita Malfatti: Secretaria do Estado de Cultura de São Paulo. TV Paraná, 2000. Videocassete.

O modernismo continua seu percurso, se alarga e expande na Semana de Arte Moderna de 22. Contudo, antes de explorarmos tal evento e a sua importância, há que se retomar objetivos gerais dos modernistas que, somados às novas técnicas das artes, resultarão em uma verdadeira revolução artística adversa ao academicismo.

Os modernistas eram unidos pelo desejo de buscar a livre expressão de suas subjetividades, defendiam o pluralismo, à exemplo da composição da população brasileira, eram contrários à rigidez das formas e ideais e, acima de tudo, queriam o resgate de elementos nacionais e pertencentes à singularidade de nosso país. Para isso, tornavam-se afeitos ao folclore, à literatura popular, às cores fortes de nossa tropicalidade e às nossas misturas, fossem elas étnicas e/ou culturais.

À imposição do colonialismo cultural europeizante, respondiam com a realização simbólica de uma comilança antropofágica. Nesta, poderiam se notar elementos influentes da arte vanguardista européia, mas acima de tudo, a presença do que então descobriram como autêntico material da terra.

Ao longo da segunda década do século passado, além de Anita Malfatti, Lasar Segall, Brecheret; Di Cavalcanti (entre outros), entram também em cena outros jovens artistas e escritores que serão de extrema importância para o movimento modernista brasileiro, como Mário e Oswald de Andrade, Cândido Portinari, Tarsila do Amaral e outros tantos.

Em meio ao contexto revolucionário nas artes e às transformações socioculturais porque passava o Brasil e, especialmente em São Paulo, surge a idéia da organização de uma amostra artística com o objetivo de chocar uma população adaptada ao academicismo. Os adeptos do movimento modernista queriam tornar públicas suas idéias e estilos. Oswald de Andrade já manifestara interesse na organização de um evento marcante para se comemorar o centenário da independência. Di Cavalcanti levou adiante, com o apoio de outros colegas, o projeto que desembocou na Semana. Os patrocinadores foram buscados junto à parcela da burguesia paulista mais ligada às artes. Tendo tudo isso sido organizado, ocorre a Semana de escândalos literários e artísticos em fevereiro de 1922. Esta pôde ser classificada como um festival interdisciplinar, já que para além das produções literárias, destacando-se *Paulicéia Desvairada* de Mário de Andrade, fervilharam pinturas e esculturas, entre outros tipos de arte.²⁷

Esse episódio denotou a sublevação de artistas em direção ao novo, revelou um maior conhecimento da realidade nacional, demonstrou potencialidades criativas e vanguardistas,

²⁷ ALMEIDA E SILVA, Marcela Figueiredo de. **Psicanálise e Modernismo**: Enlaces, 2004.

marcou uma ruptura com estilos artísticos anteriores, descobriu a autenticidade e o que era genuíno ou próprio da terra, contudo, causou também incompreensão, gerou protestos e um estado de atordoamento entre os visitantes daquele evento.

A Semana de Arte Moderna corresponde a um marco, a um pólo divisor de águas, já que depois dela as artes se revigoraram e revelaram um novo criador e um novo sujeito, mais imbuído de consciência crítica, mais afoito na busca da individualidade, da liberdade de expressão e na busca de subjetividade.

Exemplo desses novos movimentos foram alguns ocorridos nos anos 20 e 30, sendo os mais importantes o Manifesto Pau-Brasil (1925) e o Manifesto Antropofágico (1928). Esse último movimento, a Antropofagia, visava a incorporação transformadora e abasileirada das influências estrangeiras. Tinha também um cunho político e social e foi encabeçada por Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral ²⁸. O impulso inicial dado pela Semana de Arte Moderna continuou a ser desenvolvido na arte posterior a ela.

Tudo isso diz de criatividade, movimento e manifestação de idéias, sentimentos e desejos. Além disso, não podemos esquecer também que é através do movimento modernista e de muitos de seus artistas que a psicanálise vai adentrando no Brasil.

Para exemplificar a temática e a estética modernista, ilustramos o trabalho com a obra que se tornou ícone deste movimento no Brasil, intitulado “Abapuru”, de Tarsila do Amaral (1928) - vide anexo figura 2.

Nesse momento, aproveitamos o espaço para transcrever o ilustre Prefácio Interessantíssimo, que consta no livro *Paulicéia Desvairada*, de Mário de Andrade, obra essa que trouxe grande polêmica na Semana de Arte Moderna.

PREFÁCIO INTERESSANTÍSSIMO

Leitor:

Está fundado o Desvairismo.

Este prefácio, apesar de interessante, inútil...

Alguns dados. Nem todos. Sem conclusões. Para quem me aceita são inúteis ambos. Os curiosos terão prazer em descobrir minhas conclusões, confrontando obra e dados. Para quem me rejeita trabalho perdido explicar o que, antes de ler, já não aceitou.

Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar tudo o que meu inconsciente me grita. Penso depois: não só para corrigir, como para justificar o que escrevi. Daí a razão deste prefácio interessantíssimo.

²⁸ GARCEZ, Lucília; OLIVEIRA, Jô. **Explicando a arte brasileira**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

Aliás, muito difícil nesta prosa saber onde termina a blague, onde principia a seriedade. Nem eu sei.

E desculpe-me por estar tão atrasado dos movimentos artísticos atuais. Sou passadista, confesso. Ninguém pode se libertar duma só vez das teorias avós que bebeu; e o autor deste livro seria hipócrita si pretendesse representar orientação moderna que ainda não compreende bem.²⁹

Resta apenas acrescentar que a palavra inconsciente não foi aí colocada à toa. Demonstrava a influência da psicanálise sobre alguns artistas modernistas. Avancemos portanto os estudos....

PARALELO ENTRE MODERNISMO E PSICANÁLISE

Nesse momento do trabalho, tentaremos apontar alguns paralelos entre a psicanálise e o movimento modernista em nosso país, já reconhecendo que foi por intermédio da via artística moderna que os preceitos de Freud adentraram em terras brasileiras.

Freud preconizou a existência do inconsciente e de um homem que já não se escorava na bengala da lógica consciente. Os princípios psicanalíticos estabelecidos pelo pai da psicanálise desestruturaram os sujeitos da condição de donos de si próprios. O discurso psicanalítico reconhecedor da existências de subjetividades, de aspectos que transcendiam ao aparente ou visível, encontrou ressonância nos trópicos brasileiros. Por que ? Como já dito anteriormente, nas primeiras décadas do século XX, o contexto internacional e nacional favorecia os questionamentos da velha ordem de coisas, instigava o reconhecimento da complexidade do que de fato podia ser levantado como identificatório do brasileiro, e de uma linguagem nacional. Além do mais, as mudanças em várias esferas conjunturais interferiam na maneira que o homem via o mundo e a si mesmo.

Em meio a um universo aberto e mutável, face a tantos questionamentos e a busca de nossa singularidade, a psicanálise emerge, trazida por artistas das correntes modernistas. Isso foi facilitado portanto, pela existência de uma certa demanda pelo novo ou porque as ferramentas existentes para ajudar o homem a entender o que se passava a sua volta e em si mesmo já não eram suficientes.

²⁹ ANDRADE, Mário. **Poesias Completas**. São Paulo: Martins, 1980.

AS RELAÇÕES ENTRE MODERNISMO E PSICANÁLISE

O Modernismo caracterizou-se por ser um movimento estético que visava, acima de tudo, romper com os padrões europeus que ansiavam criar no Brasil uma identidade baseada nos parâmetros do Velho Mundo. Os valores tradicionais são arduamente atacados em prol da emergência de questões estilísticas singulares.

A psicanálise apresenta-se, neste contexto, como um valioso instrumento, na medida em que destaca a importância de aspectos até então condenados à mediocridade, como por exemplo: a inconstância própria ao sujeito, atormentado por dúvidas e indecisões; a insuficiência da razão para dar conta das questões impostas pela vida; a valorização da esfera sexual na constituição da subjetividade e a retomada do passado como forma de dialetizar com o presente constituindo noções de identidade.

As teorias freudianas eram discutidas no meio intelectual do país desde 1910, ora trazidas pelos que travavam conhecimento de suas propostas através de viagens ao continente europeu, ora por traduções francesas de Freud e das obras de outros psicanalistas que circulavam nas mãos dos modernistas da época.

A psicanálise configurou-se uma fonte de pesquisa e reflexão crítica. Seus pressupostos influenciaram a construção de personagens e a própria maneira de escrever dos autores. Dessa forma, o enaltecimento das características populares foi fortalecido e, expressões, há muito caladas nos círculos intelectuais, destacaram-se como fundamentais à construção artística e literária.³⁰

(...)questões ligadas ao excesso e à fragmentação passavam a existir como elementos da cultura: a sexualidade, a sensualidade, a sedução, a alegria e a embriaguez dos sentidos, atribuídas à herança índia e negra, não apenas perderam a mordaza secular como expressão subjetiva, como também se tornaram partes integrantes da brasilidade.³¹

Um maravilhoso exemplo deste posicionamento pode ser percebido no seguinte trecho de Macunaíma, o herói sem nenhum caráter, de Mario de Andrade:

³⁰ ALMEIDA E SILVA, Marcela Figueiredo de. **Psicanálise e modernismo**: enlaces, 2004.

³¹ Ibid.

Capítulo I

No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma.

Já na meninice fez coisas de sarapantar. De primeiro passou mais de seis anos não falando. Se o incitavam a falar exclamava:

- Ai! Que preguiça!...

E não dizia mais nada. Ficava no canto da maloca, trepado no jirau de paxiúba, espiando o trabalho dos outros e principalmente os dois manos que tinha, Maanape já velhinho e Jiguê na força de homem. O divertimento dele era decepar cabeça de saúva. Vivia deitado mas se punha os olhos em dinheiro, Macunaíma dandava pra ganhar vintém. E também espertava quando a família ia tomar banho no rio, todos juntos e nus. Passava o tempo do banho dando mergulho, e as mulheres soltavam gritos gozados por causa dos guaimuns diz-que habitando a água doce por lá. No mucambo se alguma cunhatã se aproximava dele pra fazer festinha, Macunaíma punha a mão nas graças dela, cunhatã se afastava. Nos machos guspia na cara. Porém respeitava os velhos e freqüentava com aplicação a murua a poracê o torê o bacorocô a cucuicogue, todas essas danças religiosas da tribo.

Quando era pra dormir trepava no macuru pequeninho sempre se esquecendo de mijar. Como a rede da mãe estava por debaixo do berço, o herói mijava quente na velha, espantando os mosquitos bem. Então adormecia sonhando palavras-feias, imoralidades estrambólicas e dava patadas no ar. Nas conversas das mulheres no pino do dia o assunto era sempre as peraltagens do herói. As mulheres se riam muito simpatizadas, falando que “espinho que pinica, de pequeno já traz ponta”, e numa pajelança Rei Nagô fez um discurso e avisou que o herói era inteligente.³²

Já na escolha do nome do protagonista do livro pode-se perceber um apelo diferencial. Macunaíma, que na linguagem indígena das tribos do norte do Brasil quer dizer “mau grande”, configura-se um anti-herói desde a infância, se comparado aos modelos de heróis românticos, prioritariamente bondosos e possuidores de discernimento, educadamente apropriado, frente às outras pessoas. As características próprias ao personagem revelam grande intensidade em seus atos, acompanhada de um jogo sensual com as situações da vida, uma “esperteza” peculiar.

Macunaíma não possui nenhum dom enaltecendor, segundo o autor, ele é feio e não tem nenhum caráter. Desde o início do livro fica demarcado, então, que a capacidade de exercer grandes façanhas não está ligada à beleza e ao comportamento moralmente aceitável, pregado pelos padrões europeus ou pelo estilo clássico de ser. Nenhuma das características

³² ANDRADE, Mário. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. São Paulo: Martins, 1973.

“condenáveis” de Macunaíma o impedem de ser o herói, ao contrário, elas humanizam o personagem, aproximando-o da singularidade cultural que o envolve.

Pode-se perceber que emerge nas obras modernistas uma nova forma de visualizar o mundo. A obra freudiana, neste aspecto, oferece apoio na valorização do pulsional, do lúdico e da intensidade, que se desvelam como características subjetivas de um povo.

A questão “Quem sou eu” que circulava entre os intelectuais da época uniu-se aos conceitos psicanalíticos de divisão, inconsciente e enigma, marcando uma orientação discursiva acerca da busca da identidade nacional.

As expressões populares foram resgatadas, empreendeu-se uma grande curiosidade acerca da vida do homem comum, numa empreitada que culminou com a valorização das inúmeras faces do sujeito inserido na sociedade.

A psicanálise, além de se oferecer como ferramenta no deslumbramento da diversidade cultural, própria de uma população marcada pela heterogeneidade racial e de costumes, emprestou seus vocábulos às obras dos escritores modernistas, criando novas formas de expressão de afetos e conflitos. Assim podemos ver na passagem de Mario de Andrade, que se segue, como os conceitos freudianos são usados ludicamente, auxiliando na crítica social almejada:

Dom Lirismo, ao desembarcar do Eldorado do inconsciente no cais da terra do consciente é inspecionado pela visita médica, a Inteligência, que o alimpa dos macaquinhos e de toda e qualquer doença que possa espalhar confusão, obscuridade na terrinha progressista. Dom Lirismo sofre uma visita alfandegária, descoberta por Freud, que a denominou censura. Sou contrabandista! E contrário à lei da vacina obrigatória.³³

Os autores modernistas, através da obra freudiana, tomaram consciência da fragilidade da razão para dar conta das necessidades humanas, além de como as exigências sociais ocidentais domesticam a vida libidinal e influenciam na construção de subjetividades singulares.

As mais diversas revistas modernistas trouxeram Freud à baila, quer seja nas citações e traduções, quer seja na pena de seus poetas e escritores. Confirmando essa tendência, Oswald escreveu o romance “*Serafim Ponte Grande*”, no qual Freud é chamado a *falar*:

Prezado e grandíssimo Sr. Sigismundo.

³³ ANDRADE, Mário de, apud ALMEIDA E SILVA, Marcela Figueiredo de. **Psicanálise e modernismo: enlances**, 2004.

De regresso a Paris encontrei minha ex-amante, Dona Branca Clara, inteiramente nervosa. Vive sonhando que tem relações sexuais com Jesus Cristo e outros deuses. Isto é demais. Peço socorro à psicanálise (...).³⁴

Mário e Oswald queriam fazer falar àquelas subjetividades que foram massacradas pela moral católica, pelo racionalismo e o cientificismo. Para tanto não cessaram em enaltecer o sujeito que busca por um sonho, o lírico, a associação livre, enfim, tudo o que pudesse causar estranhamento e induzisse a uma reflexão sobre o novo. O aspecto cultural foi valorizado através do enfoque na diversidade, dos sentimentos humanos, seus desejos e conflitos. A importância da pré-história do sujeito transfigurada pelo redescobrimento do passado do Brasil, passado incluso no presente, caracterizado por uma população anterior ou externa à cultura européia, causadora de peculiaridades inerentes ao país.

FORMAÇÃO DA PRIMEIRA GERAÇÃO DE PSICANALISTAS

As idéias freudianas começam a se difundir em São Paulo a partir de 1919, por um artigo de Franco da Rocha, publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, intitulado: “Do delírio em geral”. Este artigo desperta o interesse de Durval Marcondes, que estava iniciando o curso de medicina, proporcionando sua primeira aproximação com a psicanálise.

Durval Marcondes jamais se afastará do trabalho freudiano, tornando-se, então, uma das principais figuras na implantação e consolidação do movimento psicanalítico paulista.

A psicanálise sofreu fortes resistências contra a sua implantação no meio médico, como exemplo pode-se citar Franco da Rocha, que passou por inúmeras retaliações e por causa de seus estudos sobre a sexualidade, baseados na proposta freudiana, a congregação da Faculdade de Medicina de São Paulo chegou a revelar certo temor em relação à sua sanidade mental.

Franco da Rocha era uma personalidade importante no mundo psiquiátrico, foi idealizador e fundador Hospital Psiquiátrico do Juqueri. Afeito às idéias iluministas

³⁴ ANDRADE, Oswald., apud ALMEIDA E SILVA, Marcela Figueiredo de. **Psicanálise e modernismo: enlances**, 2004.

francesas, aplicadas já desde Pinel à psiquiatria, ocupou posição de vanguarda no saber médico de então. Todavia, teve contato com a psicanálise somente no final de sua carreira. Aposentou-se em 1923 e a direção do Juqueri passou a Antonio Carlos Pacheco e Silva.

Logo Pacheco e Silva, além da Faculdade de Medicina, tornou-se professor também da Escola Paulista de Medicina, tendo, então, controle de toda a psiquiatria universitária paulista. Desde cedo Pacheco se revelou contrário à psicanálise, e por causa de sua influência, a teoria freudiana enfrentou grande hostilidade no meio acadêmico.

Durval Marcondes foi alvo de críticas ferrenhas por parte de Pacheco e Silva, tendo visto fechadas à sua frente todas as portas do universo psiquiátrico paulista. Todavia Marcondes não desistiu de sua tentativa de implantação da psicanálise no Brasil, e através de muito trabalho em 1927 conseguiu fundar, juntamente com Franco da Rocha, a primeira instituição psicanalítica criada na América Latina, a Sociedade Brasileira de Psicanálise, embrião do grupo que seria reconhecido pela International Psychoanalytical Association (IPA) em 1951, sob a denominação de Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo. Essa primeira Sociedade Psicanalítica promovia reuniões científicas, reunindo interessados no estudo da obra freudiana e promovendo sua divulgação através de cursos, palestras, artigos e entrevistas para a imprensa.

Durval Marcondes não foi apenas médico, mas também escritor e poeta, envolvido com o projeto modernista dos artistas e intelectuais da época. Sua relação com o modernismo era muito estreita, chegando a gerar a publicação de um poema “*Sinfonia em Branco e Preto*” no primeiro número da revista Klaxon de agosto de 1972, famosa revista modernista, ao lado de poetas como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Graça Aranha e Sérgio Buarque de Holanda.

Com o passar do tempo configurou-se um interessante intercâmbio dos temas de psicanálise entre professores, médicos e artistas. A variedade de profissionais e perfis influenciou a maneira pluralista pela qual a obra freudiana se infiltrou no país.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA E SILVA, Marcela Figueiredo de. *Psicanálise e Modernismo: enlacs*. in Psicanálise e Barroco em Revista, n.2 www.psicanaliseebarroco.pro.br.
- ALMEIDA, Rafael Guarize de. *As artes plásticas no período barroco e no modernismo e a ética da psicanálise*. in Psicanálise e Barroco em Revista, n.2 www.psicanaliseebarroco.pro.br.
- ANDRADE, Mário. *Macunaima, o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Martins, 1973.

- ANDRADE, Mário. *Poesias Completas*. São Paulo: Martins, 1980.
- ANITA MALFATTI: Secretaria do Estado de Cultura de São Paulo. TV Paraná, 2000. Videocassete.
- CHIAMPI, Irleamar. *Barroco e modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- CHIAMPI, Irleamar. *O barroco no ocaso da modernidade*. In Revista Cult. 1998
- GARCEZ, Lúcia; OLIVEIRA, Jô. *Explicando a arte brasileira*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- MATOS, Gregório. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.
- MAURANO, Denise. *Torções do gozo: a psicanálise, o barroco e o Brasil*. Tese de Pós-Doutorado em Letras, PUC/RJ, inédito. 2004.
- PROENÇA FILHO, Domício. *Estilos de época na literatura*. Rio de Janeiro: Luceu, 1969.

ANEXOS



Figura 1

Vênus ao Espelho, Diego Velázquez (1648).



Figura 2

Abapuru, Tarsila do Amaral (1928)

Morte da arte ou outra-coisa?

Giselle Falbo

Resumo

Neste texto, confrontamos a hipótese sobre a morte da arte, tal como formulada por Baumgart (1999), às reflexões que Lacan faz sobre a finalidade da arte. Através da demarcação do fio condutor que liga a arte primitiva às produções contemporâneas, nossa intenção é propor uma nova interpretação para a tese sobre a morte da arte relacionando-a, não ao divórcio entre a arte e o sagrado, mas ao esforço hoje praticamente inócuo de fazer valer o vazio da Coisa.

Geralmente, nas teorias da arte, o significado atribuído à arte vai mudando em função do contexto histórico ao qual uma obra se encontra referida. A finalidade da arte é, quase sempre, interpretada como algo que é cambiável e que se mistura à sua função social. Em contrapartida, neste trabalho, propomos distinguir a finalidade da arte de sua função social, bem como das configurações que ela ganha ao longo do tempo. Seguindo a direção indicada pelo ensino de Lacan, levantamos a hipótese de que a finalidade da arte se mantém constante ao longo do tempo e constitui um fio que liga a pintura rupestre à arte contemporânea, enquanto a função social se modifica em função da progressão dos discursos que ordenam o corpo social.

O pensamento de Fritz Baumgart (1999) nos permite explicitar melhor esta idéia. Para ele, a arte é uma atividade necessária, cujo sentido não se encontra na realização de funções pragmáticas e materiais – político-social, formal-hedonística ou propagandístico-pedagógica. Estas podem lhe ser acrescentadas, mas não condicionam o impulso original dessa atividade humana. A arte serve menos à realização prática da vida do que à sua organização. Nas suas palavras,

“Como princípio ordenador representa um dos meios mais diretos de dominar o caos exterior e interior do homem. O desconcertante, assustador e inconcebível da vida só pode ser ordenado ao receber forma. A arte é a configuração do desordenado, que sempre significa ameaça”.¹

¹ Baumgart, *Breve história da arte*, p.9.

Baumgart (1999) confere às diferentes manifestações artísticas uma finalidade última, tomando a arte como uma atividade que, desde a pré-história, serve à interpretação do mundo e do homem no mundo. As artes plásticas representam o primeiro legado da humanidade, confeccionado depois da consecução das ferramentas mais simples, mas anterior à música e à literatura. Portanto, para além do sentido que a arte ganha em cada momento da história, em sua essência, ela remete fundamentalmente à possibilidade de ordenação do mundo.

Por outro lado, para Lacan, o objetivo das artes plásticas se mantém constante, desde sua origem; e é através das fórmulas propostas para a sublimação que ele propõe desvelar os mistérios da pintura primitiva conforme se verifica nesta passagem:

“Pode ser que aquilo que descrevemos como sendo o lugar central, essa exterioridade íntima, esta extimidade, que é a Coisa, esclareça o que resta para nós como questão, ou até mesmo como mistério para aqueles que se interessam pela arte pré-histórica, ou seja, precisamente seu sítio”².

Como se sabe, as primeiras pinturas realizadas pelo homem foram estampadas no interior de cavernas, longe das superfícies habitadas e da luz do sol. A escolha de lugar tão inóspito, mal-iluminado e de acesso difícil, sempre constituiu enigma para os historiadores da arte.

Segundo pesquisadores, alguns sítios, como os localizados em Lascaux, estavam selados numa câmara de subsolo seco, onde as pinturas se conservaram intactas por mais de 17 mil anos. Alguns arqueólogos especulam que os artistas pré-históricos confeccionavam suas figuras como parte de uma espécie de culto sagrado que garantisse a caça. Mas mesmo essa interpretação, que liga as imagens desenhadas sobre as rochas ao sagrado, não satisfaz plenamente, já que a localização desses sítios oferece inúmeros obstáculos à visualização, supostamente sempre necessária tanto à confecção quanto à contemplação das imagens que ornamentam suas paredes.

Na opinião de Lacan (1959-60), as pinturas das cavernas devem ser consideradas primeiramente provas, no sentido tanto subjetivo quanto objetivo do termo. Apesar de extensa, vale a pena a transcrição desta passagem do seminário sobre a ética:

² Lacan, *A ética da psicanálise*, p.173

*“Provas certamente para o artista, pois essas imagens, como vocês sabem, recobrem-se umas às outras como se, num lugar consagrado, fosse a ocasião, para cada sujeito capaz de se entregar a esse exercício, de desenhar, de projetar novamente o que ele tinha para manifestar, e igualmente de fazê-lo por cima do que tinha sido feito precedentemente. Isso nos fornece o pensamento de algo como o evidenciamento de uma certa possibilidade criadora. Provas também no sentido objetivo igualmente, pois essas imagens não podem deixar de nos tocar como estando profundamente ligadas à relação estreita com o mundo, quero dizer, à própria subsistência de populações que parecem ser compostas essencialmente de caçadores, mas igualmente a esse algo que, em sua subsistência, se apresenta com o caráter de um para-além do sagrado, que é justamente o que tentamos fixar em sua forma mais geral por meio do termo de Coisa. É a subsistência primitiva, diria eu, sob o ângulo da Coisa”.*³

Aqui vemos estabelecer-se uma diferença importante entre as posições de Baumgart e Lacan no que diz respeito à relação entre a arte e o sagrado. Para o primeiro, a discussão em torno da tão apregoada morte da arte foi condicionada pelo afastamento da arte do campo constituído pelo sagrado, conforme se verifica na seguinte passagem:

*“Há um século e meio surgiu com Hegel a idéia de que as artes plásticas teriam desempenhado sua função. Seu futuro foi colocado em dúvida. Ao final do Séc. XIX soaram vozes que anunciavam ainda mais radicalmente a morte da arte, ao mesmo tempo em que Deus também era declarado morto. Associando as duas proclamações, chega-se à conclusão, também obtida mais tarde, de que sem crença (religião) a arte não é possível.”*⁴

E é como indicativo da impossibilidade da sobrevivência da arte sem a religião que Baumgart interpreta o ódio violento dos futuristas italianos, que apregoavam a destruição dos museus como meio de manifestar seu repúdio à tradição da arte. É também nessa direção que este pensa as iniciativas dadaístas para abolir a “arte”, e os tantos outros programas dos movimentos antiarte e não-arte em todo mundo: conseqüências do divórcio entre a arte e a religião. Portanto, para o referido autor, o que ocorreu com a arte moderna, e acirrou-se agora com a arte contemporânea, seria resultado de um desenvolvimento iniciado há cerca de dois séculos, quando a arte perdeu sua função para a sociedade na Igreja e no Estado. Aos seus olhos, em comparação com o prestígio de que gozava no passado, a arte agora parece desprovida de lugar e posição.

No entanto, Baumgart observa que, curiosamente, a despeito de haver se afastado dessas formas de poder, a arte continua mesmo assim a existir hoje profusamente. Frente ao paradoxo a que chegam suas hipóteses – a impossibilidade de existência da arte sem apoio

³ Lacan, *A ética da psicanálise*, p. 174

⁴ Baumgart, *Breve história da arte*, P. 12

no sagrado e, em contrapartida, a proliferação de manifestações artísticas de toda ordem que prescindem de tal apoio – ele questiona se estaríamos realmente agora nos aproximando da morte da arte. A seu ver, essa pergunta só pode ser respondida a partir de uma reflexão sobre a função da arte.⁵

Como interpretar, desde a psicanálise, essas observações que Baumgart faz acerca da arte? Em primeiro lugar é preciso lembrar que, para Lacan, o que está em questão na arte é afirmar e sustentar o espaço constituído pela Coisa. E este se situa para além do sagrado. Deus é um dos véus com os quais o homem recobre o campo vazio constituído pela Coisa. Relembrando as palavras de Freud em *O mal-estar na civilização*, Deus é um artifício que o homem usa para fazer face ao desamparo. E, se a Coisa é este primeiro Outro, pré-histórico e inesquecível – objeto desde sempre perdido –, em última análise, o que a apresentação do vazio da Coisa revela é a inexistência do Outro.

Assim, mesmo que a teorização de Baumgart não chegue a ponto de produzir tal destituição subjetiva, uma vez que ele afirma a necessidade de Deus e do Sagrado para garantir a sobrevivência da arte, sua reflexão sobre o problema assinala um ponto de torção importante e que deve ser interrogado. A arte primitiva, como já foi dito, nasce no campo do sagrado. Nessa região mantém-se preservado o campo da Coisa, dado que tanto a magia quanto a religião constituem discursos que respeitam o vazio central por ela constituído. Por esse motivo, enquanto dialogava com o discurso religioso, e este era o modo de poder que ordenava enquanto dialogava com o discurso religioso, à medida que este ordenava as relações do mundo, a arte teve sua existência assegurada. Não porque ela precisasse de Deus para lhe fornecer garantias, mas porque essa operação discursiva resguardava o enigma, o ponto de não saber, imprescindível à operação artística.

Por sua vez, conforme o discurso científico vai pouco a pouco se impondo, a arte desliga-se progressivamente da religião e passa a dialogar com a ciência. Mas, como essa nova configuração do discurso do mestre foraclui a Coisa, a arte se asfixia.

Através da “teoria” sobre a arte, esboçada na obra de Lacan, podemos dizer que, no mesmo sentido em que dizemos que a pintura primitiva consistia em fixar o habitante invisível das cavernas, uma conexão pode ser estabelecida entre o templo – construção em

^{5 5} Baumgart, *Breve história da arte*, p. 14.

torno do vazio que designa o lugar da Coisa – até a figuração desse vazio nas paredes de sua arquitetura. Mas, à medida que a pintura aprende progressivamente a dominar esse vazio, ela o fixa sob a forma de ilusão. Através desse modo de pensar, nos parece possível organizar a história da pintura em torno do domínio progressivo da ilusão do espaço. E estabelecer uma linha que ligue a pintura primitiva, às construções dos templos sagrados da Grécia e da Idade Média e também às produções plásticas que se seguiram.

Tanto a arquitetura primitiva quanto a pintura, desde a sua origem, podem ser definidas como construções que se organizam em torno do vazio. Primeiro deu-se a edificação dos templos, depois a pintura dos afrescos estampados em suas paredes. O objetivo inicial da pintura fazia-se no sentido de reencontrar esse vazio sagrado que a arquitetura configurava. A tentativa de produzir algo que se parecesse cada vez mais com esse espaço culminou na descoberta da geometria perspectiva, uma das invenções mais significativas da história da arte. Trata-se de um método através do qual é possível criar a ilusão de profundidade sobre uma superfície plana. A perspectiva tornou-se a base da pintura européia durante os quinhentos anos que se seguiram ao seu advento. Com a descoberta de suas leis, dá-se o cruzamento entre arte e ciência. Nas palavras de Lacan:

*“A arte aqui se mistura com a ciência. Leonardo da Vinci é ao mesmo tempo cientista, por suas construções diópticas, e artista. O tratado de Vitruvius sobre arquitetura não se afasta disto. É em Vignola e em Alberti que encontramos a interrogação progressiva das leis geométricas da perspectiva, e é em torno das pesquisas sobre a perspectiva que se centra um interesse privilegiado pelo domínio da visão – cuja relação com a instituição do sujeito cartesiano que é também uma espécie de ponto geométrico, de ponto de perspectiva, não podemos deixar de ver. E ao redor da perspectiva geométrica, o quadro – essa função sobre a qual teremos que retornar – se organiza de modo inteiramente novo na história da pintura”.*⁶

A perspectiva linear cria o efeito óptico dos objetos se alinhando conforme a distância, por meio de linhas convergentes para um único ponto no quadro, chamado “ponto de fuga”. Seguindo a direção traçada por essas linhas, os pintores reduziam o tamanho dos objetos e apagavam as cores ou borravam detalhes com o objetivo de criar a ilusão de distância e profundidade. Porém, antes mesmo que se efetivasse o uso sistemático das leis da perspectiva – formuladas no final do século XV e XVI –, a pintura passou por várias etapas nas quais valeu-se de artifícios diversos com o objetivo de estruturar esse

⁶ Lacan, *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, p. 85/86.

espaço. Para Lacan (1959-60), na progressão desse fazer, o importante foi que em um determinado momento chegou-se à ilusão.

A partir do momento em que a pintura descobre a perspectiva, produz-se uma inversão em virtude da qual a arquitetura passou a ser profundamente influenciada pelo estudo das leis da perspectiva. Daí em diante, as relações harmônicas extraídas das relações entre os números se tornam, aos poucos, o pensamento hegemônico que moverá toda pesquisa formal da segunda metade do Quatrocentos italiano. Na segunda metade do século, dá-se a elaboração máxima desse método, empreendida por Alberti, e a sua difusão e conseqüente vulgarização, tornando-se o pensamento dominante nas artes.

No entanto, como observa Lacan (1959-60), essa reviravolta produziu um nó que parece cada vez mais se furtar ao sentido do vazio constituído pela Coisa. A vulgarização do uso das leis da perspectiva, por meio de tratados e manuais, conduziu a experiência do Renascimento a um classicismo acadêmico, em que a teoria passou a dirigir a prática. E, aos poucos, o fazer do artista afastou-se das pesquisas que lhe deram origem e dobrou-se às regras de ferro estabelecidas nos manuais. O que antes era resultado de uma investigação empírica da natureza, dela afastou-se para repetir-se em modelo.

Mas como a imitação do espaço não é o mesmo que sua criação, seguiu-se uma série de invenções e artifícios que visavam retornar à finalidade original da arte. Pela visão de Lacan, todo desdobramento posterior a esse período da história da arte – marcado pela exacerbação do uso das leis da perspectiva na arte – cumpre a função de indicar que aquilo que se busca na ilusão é o ponto no qual ela transcende a si mesma, destrói-se, mostrando que ela está ali apenas como significante. Através dessa torção, volta-se a conferir primazia ao âmbito da linguagem, no qual só lidamos com o significante.

Para entender melhor esse processo, Lacan (1959-60) nos oferece a análise de um fenômeno muito difundido na história da arte: a anamorfose. Esta designa uma construção feita de tal modo que, por transposição óptica, uma forma não perceptível inicialmente se reúne em uma imagem legível. O prazer que dela se retira advém do fato de vê-la surgir de uma configuração inicialmente indiferenciável.

Em relação à ilusão que invade o campo da pintura, a anamorfose constitui um ponto de lesão, o qual indica que a ilusão do espaço não é o mesmo que a criação do vazio. Esse fenômeno é datado e permanece em voga durante os séculos XVI e XVII. Trata-se de

linhas extraordinariamente dispersas que, durante um breve momento, no instante em que o sujeito se encontra localizado em um determinado ângulo em relação ao quadro, se reúnem de tal modo que se torna perceptível o corpo da cena. O interesse pela anamorfose deve-se a ela constituir um ponto de virada no qual o artista subverte a utilização da ilusão do espaço, forçando o retorno à meta primitiva da arte: fazer-se suporte desta realidade escondida, o vazio da Coisa.

A anamorfose não poderia ter sido forjada sem que houvesse ocorrido toda uma evolução prévia. Esse objeto alude a toda história da arquitetura, da pintura e à combinação delas – através da construção das leis da perspectiva – bem como ao impacto dessa combinação. Conforme já foi dito, tanto a arquitetura primitiva quanto a pintura podem ser definidas como organizações em torno do vazio, ordenações destinadas a fazê-lo aparecer. No entanto, como a pintura trabalha sobre uma superfície bidimensional, na busca de produzir uma representação perfeita do espaço, a pesquisa pictórica se desencaminha furtando-se ao sentido da ausência constituída pela Coisa.

Para finalizar lembramos que, para Lacan (1959-60), o retorno do barroco aos jogos da forma e os tantos outros procedimentos que se seguiram representam, assim como a anamorfose, um esforço para se restaurar o verdadeiro sentido da pesquisa artística. Na mesma direção é possível interpretar os estranhos objetos que a arte contemporânea nos impinge: uma tentativa quase desesperada de fazer valer o espaço vazio da Coisa, hoje suturado pela oferta abundante de *gadgets* com os quais se asfixia o sujeito.

Bibliografia

Baumgart, F. *Breve história da arte*, São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Lacan, J. *O seminário, livro 7: A ética da psicanálise*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed. 1995.

_____. *O seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed. 1992.

A festa tecnológica da contemporaneidade
- entre comunicação, filosofia e psicanálise -

*Glauca Peixoto Dunley**

“La fête a lieu pour rendre l’homme à
l’immanence, mais la condition de ce retour
est l’obscurité de la conscience”.

G.Bataille²

Resumo

Por “Festa Tecnológica” pretendo expressar a plethora de objetos tecnológicos, seu uso e consumo desmesurados em nossa cultura contemporânea, e pensar a partir desta idéia um paradoxo para as próteses atuais: nostalgia do divino ou potência de criação? Longe de ser uma alternativa excludente, trata-se de recolocar em questão a separação entre o mundo sagrado (da continuidade, do excesso, da imanência) e o mundo humano (da descontinuidade, dos interditos, da eficácia). Ao meu ver, a nostalgia do divino estaria referida a um desejo de continuidade da contemporaneidade e a potência de criação às realizações possíveis num mundo sem Deus.

Palavras chaves: festa, tecnologia, desmesura, prótese, criação.

* Glauca Peixoto Dunley é psicanalista, natural de Filadélfia, E.U.A, brasileira/francesa; diplomada pela faculdade de Medicina da Universidade Federal do Rio de Janeiro (1977) onde exerceu durante a graduação atividades científicas no Instituto de Biofísica, retornando para realizar em 1981 o mestrado em Imunogenética.¹

Em 1996, obteve o título de mestre em Teoria Psicanalítica pelo Programa de Pós-Graduação em Teoria Psicanalítica do Instituto de Psicologia da UFRJ; e, em 2003, o de doutora em Comunicação e Cultura pela ECO/UFRJ. Autora de *O silêncio da Acrópole - Freud e o Trágico - Uma ficção psicanalítica* (Forense Universitária/Fiocruz, 2001); organizou e participou do volume "Sexualidade e educação: um diálogo possível?" volume II da coleção Educação em Diálogo (Ed. Forense/Gryphus, RJ); autora de *A festa tecnológica. O trágico e a crítica da cultura informacional contemporânea* (inédito); assim como de vários capítulos de livros e revistas especializadas. Atualmente é pesquisadora na Escola de Comunicação/UFRJ, ao nível de recém-doutor/FAPERJ, realizando um estudo e um projeto em torno do renascimento do trágico no contemporâneo a partir da idéia de *comunidade*.

² “A festa acontece para levar o homem à imanência, mas a condição deste retorno é a obscuridade da consciência”, G.Bataille, *Théorie de la religion*. Paris: Editions Gallimard, 1973, p.76.

Résumé

Par "Fête Technologique", j'entends exprimer la pléthore d'objets technologiques, son usage et consommation démesurés en notre culture contemporaine, et penser à partir de cette idée un paradoxe pour les prothèses actuelles, à partir de la question: nostalgie du divin ou puissance de création? Loin d'être une alternative excluyente, il s'agit de remettre en question la séparation entre le monde sacré (de la continuité, de l'excès, de l'immanence) et le monde humain (de la discontinuité, des interdits, de l'efficacité). Selon mon point de vue, la nostalgie du divin serait référée à un désir de continuité dans la contemporanéité et la puissance de création, aux réalisations possibles dans un monde sans Dieu. Mots-clés: fête, technologie, démesure, prothèse, création.

Resumo

Por "Fiesta Tecnológica" pretendo expresar el exceso de objetos tecnológicos, su uso y consumo desmesurado en nuestra cultura contemporánea, y pensar, desde allí, una paradoja de las prótesis actuales: ¿nostalgia del divino o potencia de creación? Lejos de una alternativa excluyente, se trata de poner en cuestión la separación entre el mundo sagrado (de la continuidad, del exceso, de la imanencia) y el humano (de la discontinuidad, de los interdictos, y de la eficacia). A mi juicio, la nostalgia del divino estaría relacionada a un deseo de continuidad, mientras la potencia de creación a las realizaciones posibles en un mundo sin Dios.

Palabras llaves: fiesta, tecnología, desmesura, prótesis, creación.

Summary

By "Technological feast" I mean the plethora of technological objects, their unmeasured use and consumption in our contemporary culture. The beginning of my reflection about this conjuncture resulted in the construction of a paradox involving the current prosthesis: yearning of the divine dimension or creation power? Despite my formulation, these are not excluding alternatives, and I intend to reintroduce the separation between the sacred dimension (the sphere of continuity, of excess, of immanency) and the human world (the sphere of discontinuity, of interdiction, of efficacy). From my point of view, yearning of

the divine dimension should be referred to a desire of continuity in our time, and ,creation power, to the accomplishments in a world without God.

Key words: feast, technology, excess, prothesis, creation.

Introdução

Por “festa tecnológica” quero expressar, em um primeiro nível, a plethora de objetos tecnológicos, seu uso e seu consumo desmesurados em nossa cultura contemporânea. Cultura que se faz em torno dos *midia*, dos meios, estabelecendo entre os sujeitos uma comunicação midiática, que visa circular a informação como sinal, em detrimento de um estilo de comunicação em que a demanda de sentido seria predominante. Pode-se por isto chamá-la de cultura informacional.

Segundo Serres³, tanto a técnica quanto a tecnologia favorecem *a saída de si*. Ele designa como técnicos os objetos que mobilizam forças na escala entrópica (como a forja, o martelo, motores), e por tecnológicos os que o fazem na escala informacional. Aproveito esta formulação de Serres para interpretar a técnica e a tecnologia como *meios* de sair de si, ficar fora de si, ou seja, *meios* que propiciam um desencadeamento, mesmo que contido ou limitado. Em outras palavras, a técnica e a tecnologia seriam formas culturais que estariam referidas à busca de um lugar ou de um tempo onde se colocar o excesso que nos move em direção ao outro -e não a falta.

Pretendo que esta idéia panorâmica da contemporaneidade, como mergulhada em uma festa tecnológica, comece a se desenvolver aqui, tendo como *telos* meu projeto de doutorado na Escola de Comunicação e Cultura - Sistemas de Pensamento. Este tem, como questão inicial, o paradoxo da prótese na cultura contemporânea: nostalgia do divino ou potência de criação? Não se trata aqui de uma alternativa, na qual se exclua um dos termos, mas sim de recolocar em questão a separação entre o mundo sagrado e o mundo humano. Deste modo, a nostalgia do divino estaria referida a um desejo de continuidade da contemporaneidade, e a potência de criação às realizações possíveis num mundo sem Deus.

Esta idéia, por sua vez, surgiu de uma intuição de que as novas tecnologias apresentam na contemporaneidade o eterno-retorno do sagrado, como diferença que insiste positivamente, seja na sua forma paradoxal de existência simultânea do mundo sagrado e

³ M. Serres. Lisboa: *Atlas* - Col. Epistemologia e Sociedade.

do mundo profano, seja sob sua forma trágica de separação radical entre o humano e o divino.

A figura argumentativa da prótese é aqui compreendida como a forma de híbrido entre o humano e a *técnica*, que a modernidade consagrou na figura do homem-máquina, assim como a forma de híbrido entre o humano e a *tecnologia*, que a contemporaneidade tornou *soft* através da informação incessantemente mediada pela extrema sofisticação dos artefatos. Se pensarmos a prótese genealogicamente, levando-a ao tempo grego arcaico, este híbrido nos será apresentado como fruto da demasia, do excesso, da *hybris*, mistura que transgredia as leis da natureza, constituindo um ultrage. Ou se quisermos, uma ultrapassagem, ou ainda, uma transgressão.

Breve genealogia da prótese no mundo mítico grego

Para desenvolver estas idéias, coloco, à moda de uma pequena genealogia, algumas questões iniciais:

- Como o homem constitui sua relação com a técnica, desde o nascimento grego da *techné* no qual a *potentia* dos deuses era transmitida (ou continuada) aos objetos fabricados?
- Quais as inflexões nesta relação e para que elas serviam (ou a serviço de que elas estiveram)?
- Como esta relação chegou a ter o estatuto de prótese na modernidade e na contemporaneidade ao ponto de ficar no lugar, de substituir, inclusive o pensamento?
- No lugar de quê veio a tecnologia, na passagem do moderno para o contemporâneo, quando se formulou a morte de Deus?

Para iniciar o desenvolvimento destas questões, parto do nascimento mítico do instrumento na Grécia Arcaica, à luz dos estudos de Detienne, Vernant (1974) e Dumézil⁴, em torno da *mêtis* de Atena, forma de inteligência grega engajada no devir e na ação, e sobretudo na invenção de instrumentos, artifícios e astúcias, com a qual esta divindade é especialmente dotada. A *mêtis* é contextualizada em um tempo mítico, tempo da imanência quando os deuses conviviam com os homens, animais e os outros elementos do mundo, sendo portanto anterior ao tempo lógico da metafísica.

⁴ M. Detienne, J. P. Vernant. *Les ruses de l' intelligence - la mêtis des grecs*. Paris: Flammarion, 1974

Segundo Georges Dumézil, a forma mais rigorosa de se conhecer uma divindade é estudar o seu modo de ação e o campo de sua atuação, mais do que apegar-se a uma pretensa essência desta divindade ou aos lugares em que ela atuou.

O modo de ação de Atena é a *mètis*, forma de inteligência engajada no devir e na ação, como vimos anteriormente. Por conseguinte, seu campo de atuação se faz na multiplicidade das ocorrências e dos encontros. Pode-se dizer que a *mètis* grega deu origem a um modo do saber que é conjuntural, nascido do encontro de circunstâncias, portanto, do acaso. Este saber conjuntural da *mètis* grega é assim, por definição, um saber instável e múltiplo, que se fabrica ou se inventa, num tempo instantâneo embora referido a uma infinitude. Veremos que a temporalidade da *mètis* se relaciona a um tempo contínuo e criador, o Aion.

A *mètis* de Atena permite-lhe exercer uma ação civilizatória entre os gregos, mais expressiva ainda entre os atenienses, da qual destaco logo de início o seu *ethos* guerreiro, assim como sua face de Atena Hippiá que inventa o freio para domar o cavalo (*daimon*), símbolo da violência e das potências infernais; assim como a invenção do arado que doma a terra antes da sementeira e do cultivo. Assim no campo de ação de Atena destacam-se múltiplos “*savoir-faire*”. Eles são condição de possibilidade para o domínio da natureza e para a vida cultivada (seja ela agrícola, artesanal ou artística) que esta deusa artesã do saber, como modo de inteligência instituinte e como criação, espelha como ideal da cultura ateniense.

Atena é a deusa de uma certa sabedoria, no sentido de uma sabedoria especial, parcial e múltipla, que é a *mètis* grega. Este modo de saber se articula com uma série de qualidades afetivas que aproximam esta forma de conhecer da intuição: perspicácia, sagacidade, previsão e vivacidade.

Como nome próprio, Metis é uma divindade feminina, filha de Oceano e primeira mulher de Zeus. Quando Metis estava grávida de Atena foi engolida por Zeus interessado (segundo a interpretação de Vernant) em ter para si esta inteligência que proponho chamar de feminina, uma inteligência “de caldeirão” que alia aos elementos citados acima como modos afetivos de inteligência, uma considerável presença do elemento mágico, como veremos adiante.

Nas teogonias atribuídas a Orfeu, Metis aparece em primeiro plano na origem do mundo como uma grande divindade primordial. Atena, sua filha, é então cheia de *mètis*, mais do que os outros deuses dela também dotados. O próprio raio de Zeus, seu pai, era menos poderoso que a sua *mètis* que agia no sentido de driblar a força, impondo-se de outra forma.

Segundo Detienne e Vernant, ao examinarem o caráter mágico embutido na *mètis*, que o freio de ouro dado aos homens por Atena é o equivalente das poções mágicas, das preparações misteriosas de Medéia, sendo da mesma natureza que o cavalo, contendo em si uma potência estranha e secreta que permitirá, tendo a mesma natureza material que ele, domá-lo. O freio é assim uma operação técnica, metalúrgica (idealizada por Atena e realizada por Hefaiostos), cuja chama mágica do fogo e da *mètis* dos deuses se transmitirá à matéria criada. O devir dos deuses estaria presente no mesmo fluxo dos objetos criados que, apesar de distintos, são contínuos (*Aion*). Pergunto se esta matéria mágica que se transmite se relaciona com a potência grega. Potência de Atena, transmitida ao objeto que ela cria e que por sua vez transmite simbolicamente potência ao partícipe daquela cultura e de outras tantas que realizaram o renascimento da cultura grega em outros séculos.

Atena seria então, a meu ver, a potência cultural que transmite primeira e fundamentalmente aos gregos, sob a forma da invenção de objetos técnicos ou criações artísticas, a possibilidade de uma transformação da força.

Neste momento, volto a Dumézil. Além de melhor conhecer um deus pelo seu modo e campos de ação, há uma outra forma de conhecimento a se fazer em relação a uma divindade. Trata-se, diz ele, de tentar defini-la através da complementaridade com uma outra divindade nos limites de um mesmo campo de ação. Diria de uma forma um pouco diferente. Considero que se trata de definir a divindade em questão numa dualidade com outra que tem um modo de ação diferente embora suas ações se passem no mesmo campo. Esta dualidade se constitui antiteticamente entre Atena e Poseidon, deus das águas, dos oceanos e do cavalo como potência marítima e infernal, inquietante e indomável. Segundo Hesíodo, Atena entrega a Belerofonte, em sonhos, o freio de ouro que domaria a força selvagem do *daimon* Pégaso, filho de Medusa e criatura de Poseidon. Às imagens de terror e de estranheza trazidas pelo cavalo correspondem várias narrativas míticas cujo

denominador comum é a imagem do cocheiro ou de um cavaleiro derrubado por seus próprios cavalos.

Assim, posso talvez supor, sem querer esquematizar, que Atena, através de sua *mètis*, é a figura argumentativa na mitologia grega de um domínio mágico sobre a *indomável natureza* (seja ela física ou pulsional) com o qual a civilização grega forjou o seu partícipe e a cultura grega “reconciliou-o com o sacrifício de sua pulsões” (Freud,1929). Entretanto, antes desta transformação, dominava sua face guerreira, civilizadora e arcaica. A deusa de olhar de bronze fulgurante, através do brilho e do ruído terrível de sua armadura de bronze e de sua voz, espalhava o pânico, a surpresa e a inquietude entre os adversários dos atenienses, transmitindo sua astúcia civilizatória: o artifício da inteligência sobrepujando a força bruta.

Para finalizar, um pequeno comentário sobre a imbricação da filosofia grega com a religião grega que permitirá, supomos, lançar um pouco mais luz sobre a *mètis*.

O universo intelectual do filósofo grego, diferentemente dos filósofos chineses e indianos da Antigüidade, supõe uma dicotomia radical entre o ser e o devir, entre o inteligível e o sensível. O domínio do ser envolve o um, o imutável, o limite, o saber reto e fixo; no domínio do devir estariam a multiplicidade, a instabilidade, o ilimitado, o saber oblíquo e movente.

Penso ser possível observar as origens desta dualidade na religião grega, na sua mitologia. Zeus casou-se primeiramente com Metis, como vimos, e depois com Themis. Segundo Detienne e Vernant, estes dois casamentos se complementam para assegurar a supremacia do novo chefe dos deuses através de sua união com duas potências solidárias, diferentes mas não antagônicas e cujos poderes estariam relacionados a realidades cósmicas primordiais (respectivamente a água e a terra). Seus poderes são por conseguinte anteriores ao reinado de Zeus e a onisciência dessas duas primeiras esposas de Zeus é diferente.

A onisciência de Themis -a segunda mulher- se relaciona a uma ordem já estabelecida, fixa. Sua palavra tem um valor assertórico ou categórico, anunciando o futuro como se ele estivesse escrito; ela ordena ou interdita. Thémis traduz, no mundo divino, os aspectos da estabilidade, da continuidade e da regularidade, ou seja, a permanência da ordem, das estações (ela é mãe das *Hörai*), a fixação do destino (ela também é mãe das *Moïrai* que dão fortuna ou infelicidade aos homens). Seu papel é de marcar os interditos, as

fronteiras que não devem ser ultrapassadas. Sua palavra oracular reflete o caráter necessário e irrevogável dos decretos divinos aos quais os mortais não devem se subtrair.

Metis, a primeira mulher de Zeus e mãe de Atena, se refere ao futuro visto em seu aspecto aleatório; sua palavra tem valor hipotético ou problemático; ela aconselha para que as coisas possam acontecer tomando outro rumo; ela prediz o futuro, não como um destino imutável, mas em suas virtualidades possíveis de alegria e tristeza, felicidade e infelicidade, fornecendo os meios que o seu saber astucioso dispõe ou cria para transformar este destino, pulverizando-o à forma de encontros, ocorrências que se não constituírem encontros felizes poderão ser pelo menos melhores. Metis intervém no mundo em movimento quando seu equilíbrio é rompido, no jogo de forças dos conflitos de sucessão, nas lutas pela soberania, combates e revoltas. Sua palavra oracular supõe o confronto entre os deuses e os homens, o jogo sutil e arriscado onde nada ainda está fixado; seus consultantes devem saber interrogá-la no bom momento, aceitar ou rejeitar o oráculo e mesmo dar-lhe o sentido que lhes convier.

Assim, esta forma de inteligência implica em ameaça para toda ordem instituída. É um saber que se constitui no domínio do movente e do imprevisível, na temporalidade do *Aion*, este tempo instável que permitirá às coisas moverem-se para um lado ou para o outro, revertendo situações e explodindo as hierarquias.

Não foi por acaso, portanto, que esta forma de pensamento engajado no devir e na ação foi recalcado pelos filósofos a partir do século V *a.C.* em favor de uma metafísica do ser e do imutável (triunfo de *Thémis*) que botou do lado do não saber o saber conjuntural e o conhecimento oblíquo, pois eles se opõem à *epistemé*, ao saber como verdade. Eles permitem ao pensador que se debruça sobre a inteligência grega, reconhecer a *mètis* como a matéria mágica da demiurgia.

O instrumento e sua função estratégica no mundo humano

Com o objetivo de dar seguimento a esta genealogia da prótese, partindo do instrumento em suas origens míticas no mundo grego -então mundo da imanência-, procuro agora evidenciar sua função estratégica na elaboração do mundo profano. Recorro, para isto, à análise de Bataille em sua *Teoria da religião*, quando aborda o instrumento na posição de objeto.

Acredito que seja importante destacar a afinidade de sua análise, que centra a diferenciação da ordem humana da animal no *trabalho*, com a *mètis* grega. Esta forma de pensamento, engajada na ação, foi apagada pela dimensão contemplativa e lógica da operação metafísica em sua estratégia de transformar diferenças em identidades e, quem sabe, de esvaziar o mundo da dimensão do sagrado.

Porém, antes de lá chegar, gostaria de fazer alguns comentários iniciais sobre o mundo do sagrado⁵, pois eles me darão a oportunidade de reconhecer na “nostalgia do divino” o fascínio permanente do ser de voltar à continuidade, ao mundo sagrado da imanência. Desta problemática do sagrado, que envolve necessariamente o mundo profano, fazem parte os interditos, as transgressões, o excesso, o desejo de continuidade e de descontinuidade. Permitirão igualmente, em um outro momento, dar à prótese o seu sentido de híbrido que transgride, que rompe os interditos para restabelecer a continuidade. O desejo de continuidade que leva à transgressão é movido pelo excesso, que se dá quando é rompida a imanência com a natureza.

Para Bataille(1957), somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, sofrendo de uma nostalgia pela continuidade perdida, pois suportamos mal a situação de individualidade transitória que somos. Assim, ao mesmo tempo que experimentamos o desejo angustiado de duração, somos obsecados por uma continuidade originária que nos liga ao ser.

Esta nostalgia introduz nos homens as três formas do erotismo: o erotismo dos corpos, dos corações e do sagrado. Nelas, o que está sempre em questão é substituir o isolamento do ser (sua descontinuidade) por um sentimento de continuidade profunda.

O erotismo sagrado, sobre o qual trabalharei, nos é menos familiar, e, no Ocidente, se confunde com o amor de Deus, diferentemente do Oriente que empreende sua pesquisa pela continuidade sem colocar em jogo a representação de Deus.

Vemos então que Bataille introduz a noção de continuidade, oposta a de descontinuidade do ser (que o faz pertencer ao mundo profano, mundos dos interditos, do trabalho, da eficácia). Sem esta noção, diz ele, a significação geral do erotismo e a unidade de suas formas nos escaparia.

⁵ G. Bataille. *L'erotisme*. Paris: Ed. Minuit, 1957.

Essencialmente, o domínio do erotismo é o domínio da violência, da violação. Pode-se aí compreender que a separação do ser da descontinuidade, no sentido do arrancamento, é o que há de mais violento, e sua forma *princeps* é a morte, que nos arranca da obstinação de durar enquanto seres descontínuos. Sem uma violação (violência) do ser constituído na descontinuidade (isto é, nas formas regulares da vida social), não podemos representar a passagem de um estado a outro, essencialmente distintos.

Todo o movimento do erotismo tem como objetivo atingir o ser o mais intimamente possível, “no ponto onde o coração falta”. A passagem do estado normal ao de desejo erótico pressupõe em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem do descontínuo (atingir a vida dissoluta). Ou seja, destruir a estrutura do ser fechado que, em seu estado normal, é um dos parceiros do jogo.

Vale lembrar que no erotismo, a vida descontínua não está condenada a desaparecer. Ela é apenas posta em questão, devendo ser perturbada, sacudida ao máximo. Trata-se, então, de introduzir no interior de um mundo centrado na descontinuidade, toda a continuidade da qual este mundo é passível.

Para além das possibilidades precárias, que dependem dos encontros favoráveis capazes de assegurar a posse do ser amado (aquele que significa para o amante a verdade do ser na sua simplicidade), a humanidade sempre se esforçou para aceder à continuidade que a libera. Colocou-se então o problema da morte, que é a ruptura desta descontinuidade individual -a qual a angústia nos prende-, precipitando o ser descontínuo na descontinuidade do ser. Esta última é independente da morte, mas a manifesta. Esta interpretação está na base do sacrifício religioso e na experiência erótica.

Na passagem da animalidade ao humano (erotismo do sagrado), Bataille observa que todos os acontecimentos nos foram velados, mas que, apesar disso, não estamos tão desarmados assim se construirmos esta passagem decisiva em torno do trabalho (centrado na fabricação de instrumentos destinados à sobrevivência e rapidamente ao supérfluo) e da sexualidade, todos remontando aproximadamente a mesma época (Paleolítico).

A elaboração do erotismo em Bataille se faz pela via da experiência interior, como a experiência religiosa (fora de religiões definidas), que compreende a experiência paradoxal entre interdito e transgressão. Para Bataille, a transgressão faz uma suspensão do

interdito, sem suprimi-lo. Ou seja, ela indica a profunda relação de cumplicidade/complementaridade entre a lei e a violação da lei.

A violência é um movimento que existe na natureza e subsiste no homem, movimento que excede os limites, e que só pode ser reduzido parcialmente. O mundo do trabalho e da razão são diques que tentam reprezar este movimento, sem no entanto dar conta dele. O excesso se manifesta quando a violência é mais forte que a razão. Trata-se do resto de violência que subsiste no homem e que não pôde ser consumida pelo mundo do trabalho, tornado possível pelos interditos. Assim, o que o mundo do trabalho tenta excluir através dos interditos é a violência.

Entretanto, a sociedade humana não é somente o mundo do trabalho. Ela é constituída simultâneamente pelo mundo profano e pelo mundo sagrado, duas formas que se complementam na angústia. O profano, sendo o mundo dos interditos, e o sagrado, o das transgressões limitadas, o mundo da festa, dos soberanos e dos deuses.

No tempo profano do trabalho, a sociedade acumula recursos, a produção fica reduzida à quantidade necessária ao consumo. Já o tempo sagrado é o tempo da festa, compreendendo por ela uma permissão temporária de realizar o que é habitualmente proibido, e às vezes envolvendo até mesmo a exigência de sua realização. No tempo sagrado da festa os participantes consomem desmesuradamente os recursos acumulados durante o tempo do trabalho.

A idéia de que a Modernidade tenha encarnado este tempo do trabalho, nas figuras da Ciência e da Técnica, do trabalho industrial inclusive, seguida pelo tempo do consumo desenfreado da era tecnológica, tempo da dilapidação, da festa tecnológica, me parece possível.

Deste modo, através deste contexto paradoxal e trágico de não apaziguamento na coexistência de um mundo sagrado (onde a comunicação se dá pela continuidade) e de um mundo profano (dos indivíduos, do trabalho, da *performance*), que se comunicam angustiadamente na festa, aproximo-me mais detidamente da idéia de instrumento, tendo no horizonte a idéia da prótese contemporânea como híbrido entre humano e tecnologia.

Em sua ontologia humana em torno do trabalho, o instrumento é, para Bataille, uma escolha pela continuidade, em que o homem recusa a violência do movimento natural, não significando por isso uma ruptura com o mundo do sagrado. Pelo contrário, significa

um acordo mais profundo. Acordo com o excesso, “que é mais forte que todas as coisas”, embora se expressando por formas diferentes, eu diria, de “ficar fora de si”.

O instrumento funcionaria então como a introdução de um elemento que causa uma suspensão, um corte na continuidade que, a partir daí será retomada pela razão, ou se quisermos, pela consciência clara, idealizadora do mundo profano. Isto não significa que o mundo da continuidade não continue existindo. Ele apenas tornou-se um duplo do mundo das coisas, do mundo profano ou da descontinuidade, mundo da razão.

Seria interessante, talvez, adiantando-me um pouco, destacar na noção de instrumento trazida por Bataille este caráter de corte, que sofre uma mutação no tempo, indo de corte a canal, já presente na figura da prótese consagrada pela modernidade - como aquilo que está no lugar ou substitui um órgão ou aumenta seu raio de ação. Pois para U. Eco⁶, todas as próteses são *canais* ou *mídia*. Isto é, permitem a passagem de “informação” (não necessariamente da ordem da informação como sinal). Talvez eu pudesse acrescentar que por esses *canais* flui a situação (íntima) do sujeito entre estes dois mundos, uma comunicação entre contínuo e descontínuo, que venho elaborando a partir de Bataille. Situação que implica, precisamente, na passagem do mundo da violência da natureza para o mundo das coisas, mundo que se quer ordenado, individualizado.

Ora, esta *passagem* ou operação subjetiva (no que esta pode ter de mais íntimo) não é bem sucedida, no sentido de que ela não é exata (certa ou adequada); ao contrário, ela é precária. Subsiste um resto, o excesso, que poderia ser pensado como a marca (a essência ou o estatuto) deste “objeto”- instrumento, que também é sujeito, donde um híbrido de sujeito e objeto. Este “objeto” é antecessor da prótese no tempo cronológico, mas possui, a meu ver, a mesma lógica, isto é, do excesso, da busca de continuidade. Assim, estes instrumentos-próteses podem ser interpretados como *canais* de estranheza, compreendida como a situação angustiada do sujeito entre estes dois mundos.

⁶ Eco, U. “Sobre os espelhos”, in: *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p.11-37

A estranheza freudiana e o mal-estar entre dois mundos⁷

Ao escrever isto, percebo nas entrelinhas a metáfora do aparelho psíquico, criada por Freud na passagem da modernidade para a contemporaneidade, como uma prótese psíquica do ego concebida por ele para tentar dar conta do mundo das intensidade pulsionais (mundo da indiferenciação ou da continuidade), regido pelo princípio de Nirvana, no seu confronto com a realidade (mundo das coisas), regido pelo princípio de realidade. Esta “tecnologia” freudiana não omitiu o caráter de excesso que transborda (sempre) neste confronto. Freud evidencia, inclusive, a sua manifestação psíquica pela angustiante estranheza, forma de angústia que indica a impossibilidade radical do mundo psíquico organizado (representado) submeter o mundo pulsional aos seus princípios e interditos.

Em seu ensaio “O estranho”, de 1919, efetua-se a passagem de um Freud moderno (preocupado com a psicanálise como ciência da interpretação e portanto com a técnica e com o registro da representação) para um Freud contemporâneo, marcado pelo indeterminismo da pulsão de morte, na sua forma de compulsão à repetição. Neste texto, ele relaciona à sensação de estranhamento ou angustiante estranheza à morte, aos tabus, e, significativamente para nós nos tempos de hoje, à dúvida de que o *extraordinário* pudesse ser possível na realidade. Todos estes elementos estariam relacionados à angústia de castração.

Como figuras argumentativas para esta estranheza diante do *extraordinário*, ele faz, neste texto, referência a “O homem de areia” de Hoffman, às próteses oculares vendidas pelo oculista Coppola (que encarna o retorno do Homem de Areia), juntamente com olhos reais (“não tenho barômetros, mas tenho belos olhos”), assim como aos autômatos, como a boneca Olímpia (híbrida de boneca com olhos humanos). Freud levanta, a meu ver, a questão do híbrido entre humanos e não humanos como o *canal* de expressão da angustiante estranheza na comunicação do mundo ordinário (profano) com o mundo extraordinário (um outro nome, talvez, para o sagrado).

⁷ Os textos freudianos onde esta parte está articulada são: Totem e Tabu (1912), O estranho(1919), Para além do princípio de prazer (1920), O mal-estar na civilização (1929).

É apenas em seu texto trágico de 1929 que ele nos falará do homem de sua modernidade como “um deus com prótese”, na sua tentativa narcísica de se desembaraçar do desamparo e lidar com o mal-estar através de uma deificação de sua condição humana.

Entretanto, não gostaria de interpretar a “festa tecnológica” com esta visada narcísica dada por Freud ao desamparo, preferindo dar-lhe o sentido de uma errância sem fim, sem qualidades, uma viagem ateleológica na busca de continuidade. Nesta viagem, a morte é condição de entrada para o mundo da continuidade e não um fim, tal como em uma certa leitura da pulsão de morte que não privilegia o retorno direto ao inorgânico, mas sim um encontro angustiado com as intensidades.

O que morre ou o que se sacrifica nesta “festa” é o eu, dissolvido pela perda de seus princípios de individuação, e que é levado a uma “intimidade indistinta”. A uma ex-timidade. Esta idéia de ex-timidade pode se relacionar com o pensamento de M. Serres, com o qual iniciei este texto, ao considerar as técnicas e as tecnologias como meios de sair de si. Ou “ficar fora de si”, como acrescentei.

Assim, conforme Bataille, à medida que os instrumentos são elaborados como objetos que tem um fim, associados a uma finalidade, a consciência os situa como objetos, como interrupções na continuidade indistinta. O instrumento funciona como cesura, suspensão da continuidade na descontinuidade. Na ontologia humana traçada por Bataille em torno do trabalho como fato complexo, o instrumento é a forma nascente do não-eu.

Em si mesmo, o instrumento não tem valor, só o adquirindo em relação a um resultado esperado quanto a um fim e a um meio (plano da utilidade), embora infelizmente estes dois planos se confundam. Em torno do meio se inaugura uma cadeia infinita de fins, sem nunca chegar a um verdadeiro fim, que não serviria para nada e que introduziria o ser da continuidade, perdido no mundo “como a água na água”.

A idéia de objeto, ao contrário, tem o sentido de romper a continuidade indistinta, opondo-se à imanência, transcendendo-a. Ele é radicalmente separado do sujeito.

Em “Posição de coisas como sujeitos”, Bataille elabora o instrumento, a partir de sua diferença com o objeto (mas ainda assim sendo um objeto), como um sujeito-objeto ou seja, como um híbrido. Ele recebe os atributos dos homens, dos animais, das plantas e do resto do mundo, que foram retirados do mundo da continuidade pela transcendência do objeto. Ele permanece contínuo em relação ao conjunto do mundo mas torna-se separado

por ter sido concebido na sua distinção por aquele que o fabricou. Assim, diz Bataille, no momento que convém, um homem pode tomar o objeto que fabricou por seu semelhante, sem lhe retirar no entanto o poder operatório.

Deste modo, a posição do instrumento fabricado pelo homem introduz uma diferença na imanência primordial do mundo, da humanidade. O instrumento modifica, ao mesmo tempo, a natureza e o homem. Ele submete a natureza ao homem, mas ela cessa de lhe ser imanente. A partir desta introdução do instrumento, onde não há sujeito separado do objeto, refletindo a imanência de um mundo onde o sagrado coexistia (sem angústia) com os outros elementos do mundo- tal como pôde ser visto na parte referente a Breve Genealogia da Prótese deste texto, onde os deuses gregos inventavam para o homem seus instrumentos comunicando-lhes uma potência divina- algo de uma ordem inteiramente diferente vai se dar. Algo da ordem de um repúdio. Vejamos.

Enquanto o animal aceita a imanência que o envolve sem disso ter alguma idéia, o homem, diante do sagrado (ou do mundo da continuidade) experimenta um sentimento de horror e de impotência. Ao mesmo tempo que um fascínio. O sagrado é algo vertiginosamente perigoso, que ameaça o mundo claro e profano onde a humanidade desejou instalar seu domínio privilegiado. A ordem real rejeita a afirmação da vida íntima imanente, cuja violência desmesurada é perigosa para a estabilidade das coisas. Esta mesma ordem real deve anular, neutralizar esta vida íntima, substituindo-a pelo indivíduo na sociedade do trabalho. Paradoxalmente, a intimidade é violência e destruição, uma vez que ela não é compatível com a posição de indivíduo (separado) e “deseja” portanto, a dissolução do ordenado, do individualizado.

Para finalizar, ainda alguns comentários que podem me ajudar a começar a elaborar o que chamei de repúdio do sagrado. O sagrado é o fervilhamento pródigo da vida que, para durar, se encadeia no mundo das coisas; este encadeamento, entretanto, torna-se desencadeamento (violência), pois o sagrado ameaça insistentemente romper os diques construídos pela atividade produtiva no seu movimento precipitado e contagioso na direção de uma consumição de pura glória. O sagrado é comparado precisamente à chama que destrói a madeira, consumindo-a, e propagando-se. Ele inflama e cega. Em um mundo de indivíduos, ele intima à negação geral dos indivíduos como tais. Ele é consumição incondicional, violência e destruição.

O inconfessável prazer da angústia é resistência à imanência. Entretanto, se o homem se abandonasse sem reserva à imanência, ele se desprenderia da humanidade. Temos aí o paradoxo dilacerante, proposto pela vida incessantemente, que é a impossibilidade de ser humano sem ser uma coisa, e de escapar aos limites das coisas sem voltar ao sono da animalidade. Como nos diz Freud em “Para introduzir o narcisismo”, o indivíduo leva uma dupla existência: uma, em que ele é elo de uma cadeia, independente de sua vontade, e até contra ela, e outra em que ele é um fim em si.

Este paradoxo apresenta a festa como solução limitada. No início do texto, transcrevendo Bataille, eu havia dito que a festa acontece para abandonar o homem à imanência e que a condição deste retorno é a obscuridade da consciência, ou seja, não tomar a “festa” pelo que ela realmente é. Entretanto, a festa não é um verdadeiro retorno à imanência, mas uma tentativa de conciliação, cheia de angústia, entre as necessidades incompatíveis entre os dois mundos.

A contemporaneidade e seus novos paradigmas: questões acerca de psicanálise e das neurociências.

*Bianca Faveret**

“Não existem algoritmos neutros para a escolha de uma teoria”

Thomas S. Kuhn

A *International Neuro-Psychoanalysis Society* foi fundada em Londres, em julho de 2000, para promover o trabalho interdisciplinar entre os campos da psicanálise e da neurociência. Publica uma revista, *Neuro-psychoanalysis*, que procura favorecer a integração entre a psicanálise e a neurociência. Os editores entendem que apesar da psicanálise e da neurociência terem abordado a tarefa de compreender os fenômenos/transtornos mentais a partir de perspectivas radicalmente diferentes, teria se tornado muito evidente, nos últimos anos, *a unidade dos propósitos* subjacentes a ambos os campos. Pois quando os neurocientistas começaram a investigar as perturbações do funcionamento mental que, tradicionalmente, eram tarefa própria aos psicanalistas, teria surgido uma explosão de novos *insights* sobre problemas que seriam de interesse vital para a psicanálise, *insights* que não teriam, entretanto, sido ainda conciliados com as teorias e modelos psicanalíticos existentes. Por outro lado, alegam que os neurocientistas, pela primeira vez lidando com os problemas complexos da subjetividade humana, teriam muito a aprender com mais de um século de pesquisa psicanalítica.

O corpo editorial desta revista traz nomes internacionalmente conhecidos: neurocientistas - como Eric Kandel (prêmio Nobel de fisiologia e medicina em 2000), Joseph Le Doux, Antonio Damásio, Oliver Sacks, Karl Pribram, dentre outros - e psicanalistas – como por exemplo André Green, Daniel Widlocher e Otto Kernberg. Eles têm realizado conferências e congressos, inclusive o próximo congresso será realizado no Rio de Janeiro, em maio/2005.

* Bianca Maria Sanches Faveret é Vice-líder do projeto Psicanálise e Barroco, a autora é psicanalista, Membro Associado da Sociedade de Psicanálise Iracy Doyle do Rio de Janeiro. Graduada em Filosofia e Psicologia pela PUC-Rio, Mestre em Filosofia pela PUC-Rio e Doutora em Psicologia Clínica também pela PUC-Rio. Atualmente é Professora Adjunta da Universidade Federal de Juiz de Fora, e trabalha com psicanálise em clínica particular.

Como psicanalista, e afinada com a contribuição de Lacan, tal proposta de aproximação/integração entre a psicanálise e a neurociência suscitou-me certas considerações. Em primeiro lugar, a proposta deve ser a de se pensar, primeiramente, se há ou não possibilidade de articulação entre esses campos, dadas as perspectivas diferentes adotadas em cada um deles, e neste sentido tenho desenvolvido algumas reflexões (Faveret, 1996a; 1996b; 1997 a; 1997b; 1997c; 2000; 2002; 2003).

A maioria dos que defendem a integração entre os campos entende que a neurociência poderia ser muito útil à psicanálise para lhe proporcionar a *validação objetiva* de seus construtos, da qual a psicanálise seria carente. Argumenta-se que este tipo de validação facilitaria à psicanálise sair de seus círculos tautológicos, tornaria os psicanalistas mais neutros e imparciais, permitindo-lhes fugir dos argumentos baseados na força da autoridade e impedindo-os de resvalar para o lamaçal das meras crenças e opiniões infundadas (no qual, até então, eles se moveriam).

Tal proposta já revela a perspectiva de que partem, pois demonstram possuir uma concepção *objetivista* de ciência, compreendendo a atividade científica como orientada por um ideal de aproximação da *verdade*, envolvendo uma noção de verdade que se vincula à própria realidade: haveria verdade quando as teorias estabelecessem uma relação de *correspondência* com os “dados” da realidade. Mas não existe, nos dias de hoje, apenas esta concepção do que seja o conhecimento científico.

De fato, uma visão *pragmática* da ciência vem sendo tematizada, nas últimas décadas, de forma diversificada e bastante complexa, por reflexões na área da filosofia e sociologia das ciências naturais que congregam autores oriundos dos mais diferentes campos. Esta área de discussões tem, como marco histórico, a redefinição de Thomas Kuhn (1990/1962) para as teorias científicas em termos de *paradigmas*. Como apontou mais recentemente Barnes (1982), antes de Kuhn as variáveis sócio-culturais envolvidas na atividade científica eram consideradas na medida em que elas podiam servir para dar sentido aos pensamentos e às ações de indivíduos particulares, ou seja, o foco do interesse era o individual. O interesse pelo contexto sócio-cultural servia apenas como uma moldura para destacar o comportamento racional do cientista, assim como se pode fazer referência a um contexto geográfico para ressaltar que o comportamento de um navegador é racional. Também se atribuíam aos conceitos, crenças e princípios científicos um potencial imanente

(de modo a pensá-los como entidades autônomas capazes de influenciar a “mente” dos cientistas), e a mudança na cultura científica era vista como uma espécie de desdobramento de implicações inerentes às idéias. Depois de Kuhn o sócio-cultural deixou de ser pensado apenas como o *setting* da pesquisa, e a própria pesquisa científica passou a ser vista como uma elaboração sócio-cultural.

Reconhecendo que sua redefinição se filiava ao pensamento de Wittgenstein e de Quine, Kuhn (1990/1962) propôs uma visão des-naturalizada de ciência, enfatizando, dentre outras coisas, que as comunidades científicas implementam *treinamentos* nos quais se aprende a identificar determinados padrões de similaridade, que conduzem a diversos recortes ontológicos. As diferentes ontologias, oriundas dos diversos recortes, definem então entidades diferentes, de modo que a percepção/observação dos cientistas não é natural, mas aprendida. Aprende-se a perceber e a observar através de *processos de socialização*, e a prática da vida científica, como qualquer outra forma de vida social, exige que os indivíduos/cientistas consensualmente compartilhem os mesmos padrões de percepção e regras de observação.

Desta forma os diversos paradigmas envolvem diferentes compromissos ontológicos, pois definem diferentes entidades e determinam diferentes questões, estabelecendo quais problemas e quais métodos são legítimos. Eles envolvem modos específicos de percepção e de conceitualização da realidade, formas particulares de inferência, de analogia e de estabelecimento de padrões para julgamento e avaliação no curso da pesquisa científica.

Consequentemente, não é possível achar uma justificativa racional para preferir um paradigma à outro. É o que Kuhn considera quando aborda a questão da *incomensurabilidade* dos paradigmas. Como ressalta Barnes (1982), não é possível provar que um deles é mais correto do que outro. Se os conceitos, teorias e procedimentos se modificam, os problemas também mudam; se os critérios de julgamento se modificam, inclusive os critérios sobre o que é um problema e o que é uma solução para um problema, então a própria percepção - que é a base da imaginação científica - fica modificada. Em resumo, assim como Wittgenstein (1989/1953) dizia que as formas de vida são incomensuráveis, assim também os paradigmas - as formas de vida científica - são incomensuráveis (Kuhn, 1990/1962). Se eles não podem ser comparados, a superioridade

de um paradigma em relação a outro só pode ser avaliada a partir de *critérios externos* ao paradigma, tais como: levar a um maior grau de controle dos fenômenos da natureza, permitir certos desenvolvimentos tecnológicos, servir a determinados interesses sociais, econômicos e políticos, etc.

A discussão sobre a visão pragmática de ciência tem se desdobrado numa ampla literatura de filosofia/sociologia das ciências naturais nas últimas décadas. Os autores desta área geralmente relacionam suas investigações ao pensamento de Wittgenstein e de Kuhn, mas pode-se ver também que os trabalhos de Quine embasam diversos momentos de suas reflexões, embora este último raramente seja citado. Para uma discussão das articulações que são feitas entre estes diferentes autores, que individualmente já são objeto de múltiplas interpretações controversas, ver Coutinho (1994) a este respeito.

As investigações desenvolvidas nesta área de reflexões continuam analisando como a produção teórica e a atividade científica dos cientistas da natureza são tão dependentes da observação dos fenômenos tidos como naturais quanto de diversos fatores macro e micro sociopolíticos. A respeito de fatores macropolíticos, desenvolveram-se análises sobre como as convenções sociais, os interesses, as tradições e a busca de prestígio se articulam na produção científica. Quanto às análises mais recentes de fatores micropolíticos, estas vão desde o estudo da sub-cultura que existe nos laboratórios e sua articulação com a cultura mais ampla – ver Latour & Woolgar (1997), por exemplo - até ao exame das negociações que perpassam uma grande variedade de micro-mundos sociais na prática científica. Outro exemplo: a coletânea organizada por Pickering (1992), que congrega artigos de vários dos autores mais representativos dos dois tipos de análise mencionados acima, como Bloor, Collins, Fujimura, Gooding, Knorr-Cetina, Lynch, Pickering e os já mencionados Latour e Woolgar, dentre outros. Estas reflexões na área da filosofia/sociologia da ciência - que se voltam principalmente para a prática científica nos campos das ciências naturais - servem para ressaltar que a atividade científica tem sido cada vez mais entendida como uma prática social, linguística e política. O que me leva a reiterar que ela está sendo cada vez mais des-naturalizada, e que cada vez mais o processo de construção de suas respectivas ontologias vem sendo estudado.

Embora tais reflexões tenham promovido, de fato, uma compreensão cada vez mais des-naturalizada das ciências naturais, nem por isso estas passaram a ser vistas como

envolvendo *apenas* aspectos linguísticos, ou seja, sócio-histórico-culturais. O *não meramente linguístico* - expressão cunhada por Coutinho (1996) - tem sido sempre um pressuposto dessa literatura. Pickering e Stephanides (1992), por exemplo, ao analisarem o processo de modelização na prática conceitual, tematizam explicitamente a questão das *resistências* e dos *constrangimentos* que surgem nos movimentos de extensão dos modelos. Tais movimentos não são todos eles movimentos de livre escolha dos cientistas. Assim, pensar a ciência mais *dura* como uma elaboração cultural não significa propor um valeduto simbólico/linguístico, como tem acontecido na filosofia pragmática das ciências sociais.

Entendendo-se a atividade científica desta forma, isto é, de que nela se procede ao recorte de diferentes ontologias, fica claro que o domínio do psíquico é um *outro* campo ontológico que emerge da intersecção entre o recorte das ontologias promovido pelo domínio dos paradigmas da neurociência e aquele promovido pelo domínio dos paradigmas das ciências da cultura. Disso resulta que o psíquico pode ser pensado como o *locus* do entrecruzamento entre estes dois principais recortes que problematizam a experiência humana.

Os defensores da aproximação entre psicanálise e neurociência invocam a afinidade demonstrada por Freud com outros campos de conhecimento, com a neurologia, a neuroanatomia, a biologia - que atualmente se abrigam no domínio crescente da neurociência -, e também com o campo da termodinâmica clássica.

Como um homem vividamente interessado na vanguarda científica de seu tempo, de fato Freud atrelava suas elaborações intelectuais a toda a visão de mundo dominante na época. Como um erudito, sempre articulava o raciocínio às atividades dos mais diferentes campos culturais então existentes. As inúmeras referências às artes e à literatura mostram-no percorrendo todos os quadrantes da cultura, com um pensar vigoroso que *varria* quase todos os domínios do conhecimento. Ele discutia, questionava e articulava perspectivas tão diversas como as da arqueologia, da filosofia - Platão, Kant, Hartmann, Schopenhauer, etc.-, a antropologia de Frazer, a sociologia de Le Bon, a psicologia de Wundt, àquelas mais *duras* das ciências naturais, pois além da termodinâmica, seu pensar relacionava-se com as contribuições da física da eletricidade, da química de Lavoisier, e com outras elaborações mais exatamente médicas como as da fisiologia de Claude Bernard, a

neurofisiologia de Jackson, Meynert e Wernicke, a psiquiatria em geral, e com a biologia de Lamarck, Darwin, Haeckel, Spencer e Weismann .

Ou seja, o pensar freudiano articulou-se, com certeza, aos campos hoje compreendidos como do domínio da neurociência, mas não somente a eles. Para uma análise mais abrangente da inserção de Freud na cultura de sua época e, mais especificamente, nas teorias das ciências humanas e sociais, pode-se consultar o estudo feito por Rieff (1979) a este respeito.

Eles também apontam que Freud iniciou sua carreira como neuroanatomista e neurologista, e afirmam que o *Projeto para uma psicologia científica*, de 1895, teria se baseado nos conhecimentos neurocientíficos ainda rudimentares da época. Parece que fazem uma grande confusão, porque tendo-se em mente a noção de paradigmas científicos, é impossível estabelecer uma relação de similaridade entre a neurologia, neuroanatomia ou neurofisiologia da época de Freud com a neurociência de hoje. O paradigma é outro.

Dentre os argumentos dos que propõem a integração entre psicanálise e neurociência está o de que o pensar freudiano manteve até o fim a concepção de que os fenômenos mentais possuem um substrato biológico. De fato Freud sempre considerou haver uma *ancoragem* do psíquico no domínio do biológico, nunca pensou no aparelho psíquico como uma entidade transcendente, desencarnada. Mas enfatizou muitíssimo, também, a ancoragem do psíquico na história do indivíduo e na história da espécie humana, na sociedade, na cultura. Esta é uma das razões pelas quais prefiro entender, como já disse mais acima e em linguagem contemporânea, que o domínio do psíquico é um *outro* campo ontológico que emerge da intersecção entre o recorte das ontologias promovido pelo domínio dos paradigmas da neurociência e aquele promovido pelo domínio dos paradigmas das ciências da cultura. E como tal é irreduzível a qualquer um desses dois campos que lhe são adjacentes.

Outro argumento utilizado é retirado do *Esboço de Psicanálise* (1938), quando Freud escreve que a psicanálise, a psicologia que se ocupava do Inconsciente, “...poderia assumir seu lugar entre as ciências naturais como uma ciência”¹. É preciso situar esta afirmação no contexto da época em que foi feita. A visão positivista/objetivista da ciência era a única visão disponível naquele momento, pois as críticas da filosofia e da sociologia

¹ FREUD, Sigmund. *Esboço de psicanálise* [1938], p. 183.

do conhecimento científico só surgiram a partir da segunda metade do século XX. Até então, o *Zeitgeist* privilegiava a utilização do método experimental, somente considerando como legítima e incontestavelmente científica a atividade dos cientistas da natureza.

Certamente podemos observar em alguns momentos da elaboração intelectual de Freud a vigência uma concepção objetivista, entretanto existem também inúmeras indicações a respeito de seu afastamento daquela visão dominante em sua época, dada a natureza da problemática por ele abordada. Mas o importante a ressaltar é que esta não é a única perspectiva sobre a atividade científica de que dispomos atualmente: há uma vasta literatura defendendo uma visão de ciência enquanto produção cultural, social e historicamente determinada.

Pode-se parar para pensar um momento no quão deve ter sido difícil para a mente de Freud, educada segundo os cânones daquela concepção positivista de conhecimento, se afastar progressivamente mais e mais da neurologia, procurando estabelecer as bases para edificar um conhecimento sobre o Inconsciente, uma psicologia das profundezas...Freud sabia que se afastara muitíssimo de um pertencimento às ciências naturais, tanto que nunca desejou que o *Projeto* fosse publicado, engavetando-o.

Se encontramos ressonâncias do *Projeto* em outros construtos freudianos, sobretudo nos conceitos metapsicológicos, não precisamos entender que ele se manteve, sempre, um tanto ao quanto neurologista. Ao contrário, não dá no mesmo falar de energia nervosa – como Freud faz no *Projeto* -, e energia psíquica, como ele mais tarde a conceitua. Como a idéia do princípio de constância, de equilíbrio, da termodinâmica clássica – subentendida no *Projeto* - não é o mesmo que a concepção do princípio de prazer. Tampouco a idéia da entropia, do segundo princípio da termodinâmica, seria posteriormente traduzida como pulsão de morte. Não é disso que se trata, as concepções são outras, as idéias são diferentes, pois os paradigmas mudaram.

Com efeito, Freud redefiniu e ressignificou certas noções contidas no *Projeto* – tanto que se valeu de outros nomes -, mas a partir de uma outra perspectiva, com outros interesses, definindo outras entidades e operando outros recortes ontológicos.

Pickering & Stephanides (1992) oferecem um ponto-de-vista interessante para se pensar na questão. Eles afirmam que a atividade prática dos cientistas da natureza pode ser entendida como um processo de modelização da extensão criativa dos elementos culturais

existentes. Uma das propriedades-chave da modelização - permanentemente importante - é a da sua abertura sem fim (*open-endedness*).

“Um dado modelo pode ser estendido num número indefinido de modos; nada, dentro do próprio modelo, prediz quais seriam os escolhidos. Assim, parte do problema de lutar com a prática é o de compreender o fechamento, de compreender porque algum indivíduo ou grupo estende modelos particulares de modos particulares”².

Eles esclarecem também que os modelos não são estendidos isoladamente. A modelização procura produzir associações, nas quais a pluralidade de elementos projetados de algum modo concordam - ou se suportam - mutuamente. Mas a realização de tais associações não é garantida a princípio, pois, como já mencionei anteriormente, *resistências* e *constrangimentos* surgem neste movimento de extensão dos modelos: o não-meramente lingüístico coloca limites à livre escolha dos cientistas.

Em outras palavras, Pickering & Stephanides (1992) propõem que o processo de modelização pode ser decomposto em três operações mais simples e bem definidas: ponteamento (*bridging*), transcrição e satisfação³ (*filling*). Ponteamento e satisfação são movimentos *livres* no processo de modelização, que marcam tentativas de escolha dentro de um espaço indefinidamente aberto de extensão cultural. Já a transcrição é um movimento *forçado*, que interage com os outros dois, e que serve para elaborar aquelas escolhas de modos que vão além do controle dos cientistas.

Utilizo-me desta argumentação porque me parece possível pensar no *Projeto* não como um precursor da metapsicologia, mas como uma cabeça-de-ponte lançada por Freud para conseguir a extensão do modelo da neurologia, em seu esforço para a construção de um *outro* campo de conhecimento.

As reflexões de Kuhn (1990/1962) vêm-me outra vez à mente para pensar naquelas alegações dos defensores da aproximação, como por exemplo a que se refere à ausência de imparcialidade e de objetividade do analista quanto à observação do que se passa no *setting*. Ora, os paradigmas sempre condicionam e pré-determinam a observação dos cientistas porque mesmo os cientistas da natureza passam por uma educação científica, na qual, volto a lembrar, aprendem a identificar determinados padrões de similaridade que

² Pickering & Stephanides, *Constructing Quaternions: On the Analysis of Conceptual Practice*, p. 140.

³ Satisfação no sentido matemático do uso do termo.

conduzem a diversos recortes ontológicos; as ontologias oriundas dos diversos recortes definem então entidades diferentes, compromissos ontológicos diferentes, o que é e o que não é um problema relevante, quais métodos e técnicas são legítimos, etc. Portanto, esta não é uma questão que se levante contra o campo da psicanálise, porque as teorias científicas fazem justamente isto: influem na interpretação da observação.

Quanto à crítica de que a adoção das teorias psicanalíticas torna-se uma questão de crença, mediatizada pela força do argumento da autoridade e da tradição, a descrição da atividade científica oferecida por Kuhn nos permite ver que, mesmo nas ciências duras, os jovens cientistas só passam a trabalhar nas pesquisas depois de passarem por períodos de familiarização com a tradição de seus campos específicos: a função dos ciclos básicos nas universidades e dos manuais científicos é exatamente esta.

“Os cientistas nunca aprendem conceitos, leis e teorias de uma forma abstrata e isoladamente. Em lugar disso, esses instrumentos intelectuais são, desde o início, encontrados numa unidade histórica e pedagogicamente anterior, onde são apresentados juntamente com suas aplicações e através delas”⁴.

Mas quando um cientista maduro pode considerar como certo seu paradigma, ele não precisa mais, “...nos seus trabalhos mais importantes, de tentar construir seu campo de estudos começando pelos primeiros princípios e justificando o uso de cada conceito introduzido.”(Kuhn, 1990/1962, p.40). O cientista passará a criar sua pesquisa a partir de onde o manual a interrompe. E poderá, assim, chamar à sua argumentação *a força da autoridade*: “como disse Franklin sobre a Eletricidade...”, ou “como disse Darwin sobre a Origem das Espécies...”, ou “como disse Einstein, sobre o espaço-tempo...” e passar adiante, sem mais delongas.

Se o terreno em que se move a neurociência é o do objetivismo, fica difícil pensar na possibilidade de sua articulação com a psicanálise. O próprio Freud já alertara muito claramente que os psicanalistas, em sua prática clínica, deveriam empregar a moeda corrente do país que estão explorando, isto é, a moeda da realidade psíquica, das fantasias inconscientes, e não a moeda da realidade externa. Assim escreveu ele:

“A característica mais estranha dos processos inconscientes (reprimidos), à qual nenhum pesquisador se pode acostumar sem o exercício de grande autodisciplina, deve-se ao seu

⁴ Kuhn, *A estrutura das revoluções científicas*, p. 71.

inteiro desprezo pelo teste de realidade; eles equiparam a realidade do pensamento com a realidade externa e os desejos com sua realização –com o fato – tal como acontece automaticamente sob o domínio do antigo princípio de prazer. Daí também a dificuldade de distinguir fantasias inconscientes de lembranças que se tornaram inconscientes. Mas nunca nos devemos permitir ser levados erradamente a aplicar os padrões da realidade a estruturas psíquicas reprimidas e, talvez, por causa disso, a menosprezar a importância das fantasias na formação dos sintomas, sob o pretexto de elas não serem realidade, ou a remontar um sentimento neurótico de culpa a alguma outra fonte, por não haver provas de que qualquer crime real tenha sido cometido”⁵.

Reiterando, os analistas não lidam com a realidade externa, material e “objetiva”, e sim com a realidade psíquica de seus analisandos. Sendo assim, qual o interesse, para a psicanálise, de uma integração com a neurociência? Mais ainda, de que nos adiantaria tentar reencontrar todas as exigências da lógica racional no seio da *fantasia*? Como lembra Viderman (1990), as fantasias inconscientes não são *eidós* platônicos, formas rígidas, fixas e incorruptíveis inscritas para sempre num céu de intelegibilidade que a análise reencontraria ponto por ponto. Interpretar o inconsciente do sujeito não consiste em decifrar as sedimentações depositadas pela memória, ou “...recompor a ordenação rompida dos traços históricos para nela ler significações oblíquas que bastará colocar na vertical para que coincidam com uma verdade” (Viderman,1990,p. 151). O trabalho da análise é de mão dupla: o analista propõe a interpretação, a qual o analisando, pela interpretação da interpretação, faz surgir verdades que não estavam em nenhuma outra parte antes de serem descobertas na situação analítica que as constituiu.

O espaço analítico – *que é sobretudo um espaço de linguagem* – é o terreno no qual os dados “não-reais” da percepção do analisando são remanejados, recompostos e organizados, no qual não nos limitamos a repetir formas, mas a fazê-las existir numa forma de existência que é, também, um começo. Sem se preocupar com a realidade externa, o trabalho do analista é o de ajustar e reunir esses materiais para construir um todo coerente que não reproduz uma fantasia pré-existente no inconsciente do sujeito, mas fá-la existir ao dizê-la⁶.

Por fim é preciso lembrar que existem perspectivas diferentes no seio da própria neurociência, e pensar no interesse da contribuição de neurobiólogos renomados como Humberto Maturana & Francisco Varela (1980;1990) para o campo da psicanálise. Estes

⁵ Freud, *Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental*, p.285.

⁶ Viderman, *A construção do espaço analítico*, p. 151, 152.

cientistas posicionaram-se contra uma visão objetivista do conhecimento humano, sustentando a idéia de que toda a objetividade deveria ser colocada entre parêntesis. Maturana, especificamente, sustenta que de um ponto de vista interno ao próprio sistema nervoso, “ em nossa experiência humana não podemos distinguir entre ilusão e o que chamamos cotidianamente [de] percepção” (Maturana, 1990; Maturana & Ludewig, 1992) . Negando a existência de um ponto de referência externo, objetivo e independente ao conhecimento humano para validar nossas observações, Maturana & Varela (1990) não derrapam numa posição solipsista/idealista porque apontam que o critério é dado pela comunidade de linguagem. “Experiências que não estão na linguagem, não são”⁷.

⁷ Maturana, *Biología de la Cognición y Epistemología*, p.17.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BARNES, Barry. *T.S.Kuhn and Social Science*. London: Macmillan Press, 1982.

COUTINHO, Anamaria Ribeiro. “Repensando a questão da subjetividade em uma perspectiva pragmática”. In: FREIRE COSTA, Jurandir (Org.) *Redescrições da psicanálise*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

_____. “Cientificidade e Relevância Social – I : Controvérsias sobre a Cientificidade da Psicologia e das Ciências Sociais”. In: *Psicologia:Teoria e Pesquisa*, Janeiro/Abril de 1996, v. 12, n. 1, p. 23-37.

FAVERET, Bianca Maria Sanches. “Uma Contribuição da Biologia Contemporânea: uma filosofia do psíquico”. In: FAVERET, Bianca Maria Sanches; LEAL, Carlos Eduardo; BOHADANA, Estrella *et al.* *Freud, o interesse científico de uma filosofia inquieta*. Rio de Janeiro: Revinter, 1996a, p. 105-132.

_____. O sujeito psicológico e o novo paradigma em biologia. In: *Anais do Seminário Brasileiro: A Psicologia em Contexto*. Rio de Janeiro: PUC – Rio, 1996b.

_____. Trieb x Instinkt: uma distinção a ser refinada. *Psicologia Clínica: Pós Graduação e Pesquisa*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, v. 8, p. 51-73, 1997 a.

_____.” Psicanálise e Cultura Científica Contemporânea”. *Tempo Psicanalítico*. Rio de Janeiro: Sociedade de Psicanálise Iracy Doyle (SPID) v. 29, 1997b, p. 7 – 27.

_____.*Psicanálise e Biologia: o adoecer psíquico repensado a partir do paradigma informacional*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: PUC – Rio, 1997c.

_____.” Um diálogo psicanalítico com a cultura contemporânea” . In: *Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica*. Rio de Janeiro: Pós-Graduação em Teoria Psicanalítica, UFRJ, 2000, v. III, n. 1, p. 47-57.

_____.” Psychoanalysis and Biology: an Epistemological Re-Discussion”. In: *International Forum of Psychoanalysis*. Hampshire,UK: 2002, v. 2, p. 202-208.

_____.” A metáfora computacional e o reducionismo biológico: que tipo de ilusão é esta?” In: BASTOS, Rogerio Lustosa. (Org.) *Psicologia, microrrupturas e subjetividades*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2003, p. 75 –86.

FREUD, Sigmund. *Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental* [1911]. E.S.B. Rio de Janeiro: Imago, 1980, v. XII

_____. *Esboço de psicanálise* [1938]. E.S.B. Rio de Janeiro: Imago, 1980, v. XXIII.

KUHN, Thomas. *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1990 (orig. *The Structure of Scientific Revolutions*, 1962)

LATOUR, Bruno & WOOLGAR, Steve. *A vida de laboratório: a produção dos fatos científicos*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997.

MATURANA, Humberto R. *Biología de la Cognición y Epistemología*. Temuco: Universidad de la Frontera, 1990.

MATURANA, Humberto R. & LUDEWIG, Kurt. *Conversaciones com Humberto Maturana: preguntas del psicoterapeuta al biólogo*. Temuco: Universidad de la Frontera, 1992.

MATURANA, Humberto R. & VARELA, Francisco. *Autopoiesis and Cognition*. Dordrecht: D. Reidel Publishing Company, 1980.

_____. *El Arbol del Conocimiento*. Santiago: Ed. Universitaria, 1990.

PICKERING, Andrew (Ed.) *Science as Practice and Culture*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

PICKERING, Andrew & STEPHANIDES, Adam. “Constructing Quaternions: On the Analysis of Conceptual Practice”. In: PICKERING, Andrew (Ed.) *Science as Practice and Culture*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

RIEFF, Philip. *Freud, The Mind of The Moralizer*. Chicago: the University of Chicago Press, 1979.

VIDERMAN, Serge. *A construção do espaço analítico*. São Paulo: Escuta, 1990.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. São Paulo: Nova Cultural, 1989 (orig. *Philosophical Investigations*, 1953).