

Psicanálise e modernismo: enlaces

*Marcella Figueiredo de Almeida E Silva**

Resumo

O presente trabalho tem por objetivo demonstrar as precoces relações existentes entre Freud, a Psicanálise e a revolução estético-ideológica proposta pelo Modernismo. Este estudo nasceu da constatação de que a Psicanálise penetrou profundamente em nossa cultura por meio dos artistas modernistas. Assim, a pesquisa visa verificar a chegada da Psicanálise no Brasil, as possíveis relações e influências das idéias de Freud sobre o Modernismo e o envolvimento dos primeiros psicanalistas com o Movimento Modernista.

Introdução

O século XX desponta com marcos importantes que se farão refletir ao longo de toda a sua extensão e que irão configurar o cerne de sua principal característica: a descentralização, a incerteza, a desagregação.

A velocidade é sua essência, imprimindo-lhe uma qualidade nunca antes vista. O que sub-repticiamente teve seu início na segunda metade do século passado, em apenas cinquenta anos irrompe com toda a sua força, numa mudança tão rápida e radical que, qual um raio, muda os rumos da história, implantando um novo conceito de homem.

Essa revolução já vinha sendo preparada desde a segunda metade do século XIX, momento em que os artistas, ao lado das grandes modificações da ciência, começavam a enfatizar a complexa existência interior de um mundo imaterial dirigido por frágeis sensações e percepções. As novas concepções de moderno se espalhavam por toda a Europa, como um grande movimento internacional, que se estendia de Moscou de Dostoievsky à Paris de Baudelaire e o Simbolismo, da Escandinávia de Ibsen e Munch à Itália de D'Annunzio e Pirandello.

Freud publica, em 1900, *Die Traumdeutung, A Interpretação dos Sonhos*, inaugurando a nova disciplina, a Psicanálise. Freud atendeu pacientes histéricos, utilizando

* sobre a autora

especialmente a técnica de hipnose de Charcot. E, ao fazer a abordagem teórica do que observou e das dificuldades e soluções que encontrava, utilizou-se dos conhecimentos científicos da época, da “Weltanschauung” científica vigente. Homem atento aos acontecimentos contemporâneos e aos desenvolvimentos de outras disciplinas utilizou noções, entre outras, de teorias da física como as leis da termodinâmica de Newton e noções sobre o Inconsciente que se articulavam na época, especialmente a de Theodor Lipps, renomado professor que escrevia sobre psicologia e estética.

Dotado de uma inteligência privilegiada e grande ousadia e coragem, fez, pela primeira vez, uma descrição científica da mente humana. Começa a desvendar os mistérios da alma, a nortear funcionamentos mentais, estabelecer conexões entre mecanismos emocionais, a estudar fenômenos mentais simples da vida cotidiana, até então relegados a segundo plano pela ciência, chegando à descrição do que chamou Aparelho Mental (Seelischer Apparat ou Psychischer).

A partir daí surge um novo ser. A razão, sempre tão cara ao homem, é descentralizada da consciência. Ela agora tem sua base no Inconsciente, amplo, infinito, basicamente incognoscível, depositário dos impulsos sexuais e agressivos, de Eros e Thanatos. E se revela na linguagem dos poetas e artistas, dos sonhos, dos atos falhos, da associação livre. O que vem a ser o eu, se a sua maior parte lhe é e sempre lhe será desconhecida? O novo homem não é mais senhor de si na sua totalidade e tem posse apenas daquilo que sua consciência apreende.

E como se não bastasse essa descoberta, que retira do homem todo o seu poder e força consciente, ainda outro golpe: o ser não é uma unidade coesa, mas um concentrado de imagens, materna-paterna, de primeiras experiências sensoriais, de sensações de prazer-desprazer, de impulsos internos de amor-ódio, de repressões culturais. O ser é um grupo e não uma unidade. É um processo, não uma entidade estável. Por outro lado, os impulsos sexuais e agressivos co-habitam desde o início. Cai por terra a pureza da infância, a bondade do homem, a unidade do ser e seu domínio sobre a Razão; a religião é questionada. Agora valoriza-se o sonho como via de acesso ao Inconsciente; agora fala-se do individualismo, da inveja e competição, da perversão, da destrutividade.

No mundo da arte, o clima de euforia decorrente do rompimento com compromissos estéticos adotados ao longo dos séculos anteriores é notável. O século XX

desponta como o clímax da capacidade criativa humana. Agora em 1900, a teoria estética abandonara seus critérios objetivos para recorrer à subjetividade. Assim, na poesia, música e artes plásticas, a experiência pessoal do criador deveria ser o centro principal de interesse.

Freud deu uma contribuição particular à estética da expressão quando interpretou a obra de arte como uma manifestação do inconsciente, equivalente a um sonho diurno, especialmente na sua análise de “Uma recordação de Leonardo da Vinci”, de 1910. Para ele, a habilidade técnica é a capacidade de concretizar formas do desejo. Na época, causou especial impacto entre os artistas a idéia de que o sonho era conseqüência de conflitos mentais resultantes de interdições sociais que se opunham à satisfação dos impulsos. Portanto, não é de se admirar que a obra de Freud tenha suscitado o maior interesse no meio de artistas e críticos que tomavam a arte como expressão de uma consciência subjetiva que apresentava muita afinidade com os produtos dos sonhos. A busca de uma certa proximidade entre loucura e a genialidade era, então, um dos assuntos favoritos. Além disso, a psicanálise formalizava, dentro de um corpo teórico coerente, os principais temas da época.

O interesse pela história da Psicanálise no Brasil surgiu da necessidade de compreender, no campo da história cultural, como e porquê esse saber se implantou e se difundiu e, igualmente, de conhecer as razões do sucesso das principais correntes teóricas e clínicas em território brasileiro.

Para elaborar essa história, eu parto do princípio de que as condições de implantação da psicanálise são indissociáveis da forma como essas idéias puderam encontrar pontos de sustentação no meio médico, social e cultural brasileiro.

Esta idéia surgiu através da minha participação no Treino de Pesquisa orientado pela professora Denise Maurano no Departamento de Psicologia da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Neste trabalho busquei puxar algumas linhas do novo discurso psicanalítico no momento de sua chegada no Brasil, nas primeiras décadas do século XX, a fim de identificar a distinção dos lugares a partir dos quais suas enunciações foram feitas e a história oficial da psicanálise, construída.

Parti então para a investigação da história do Brasil abordando movimentos que antecederam o Modernismo. A construção da memória nacional, no século XIX, por meio

da elaboração da figura do índio como herói e mito de origem, a valorização do exotismo da natureza. Tal imagem, criada pelos pensadores da cultura, em especial pelo homem de letras, tinha como propósito forjar a pátria através da construção de uma narrativa que privilegiava a unidade nacional e sua potência. Com este objetivo, buscou-se silenciar os movimentos de fragmentação e de resistência à unidade territorial, bem como afastar o perigo que os índios (tal como eles se apresentavam e não seu modelo idealizado) e os escravos africanos e seus descendentes representavam para a construção de uma nação nos moldes europeus.

Todavia, para que um discurso se constitua como discurso de filiação é necessário que ele seja compartilhado pela cultura na qual busca se inserir. No Brasil, o discurso da identidade nacional precisava superar alguns obstáculos para que pudesse ganhar representatividade e se estabelecer de fato: a presença maciça dos africanos e de sua cultura, a concepção de uma natureza do excesso sexual referida aos índios e aos negros, a concomitante oposição entre trabalho e sexualidade, bem como a mistura dos corpos que resultaram na miscigenação eram fortes demais para serem caladas, marcando um impasse em relação ao projeto nacional tal como ele fora desenhado a partir de um ideal que, ao final do século XIX, apontava para a eugenia, a ordem e a civilização européia como referências exclusivas. Para superar tal estorvo, era necessário mais que silenciar as resistências políticas, civis e militares à unidade nacional e dizimar as tribos indígenas e os quilombos. Sem este *a-mais*, o projeto de constituição da identidade nacional não teria forças para deixar o papel, porque a parte do povo excluída do projeto resistia, inviabilizando a efetivação da crença na unidade nacional.

A busca em dar credibilidade ao projeto identitário conjunta à entrada dos discursos modernizantes. O impasse enfrentado por esse projeto civilizatório e o empuxo modernizador geraram a busca de novas formas de domesticação daquilo que não se deixava docilizar; de fato, no início do século XX, vislumbramos o fortalecimento do discurso higienista, colorido de tons favoráveis ao embranquecimento da raça e à homogeneização das massas.

Para os higienistas e outros grupos afins, a busca de definição do Brasil continuava a ser marcada pela exigência, advinda do século XIX, da modificação do padrão racial e da aculturação do brasileiro ao modelo de cultura ocidental. O diálogo construído através de

Monteiro Lobato com o *Jeca-Tatu* (1959) assinala a compreensão das elites do Brasil a respeito do que é a nação e de seus anseios reformistas que, incessantemente, buscaram salvar o Brasil, isto é, refazer o homem e a nação brasileira pela ação histórica da purgação dos vestígios dos *jecas-tatus*.

Como contraponto, em meio à busca ideológica de constituir o brasileiro, surgiu, no início do século XX, uma consciência estética crítica que romperia com a memória nacional tornada oficial e buscaria a reformulação da história, de modo a incluir o que vinha sendo excluído desde o século XIX; tal movimento abriria fendas nos ideais, tornando possível ao pensamento sobre a cultura dialetizar com o Outro europeu através de uma comilança que se esperava capaz de poder produzir a absorção do “Outro não por *estoque*”¹, em uma só via, mas numa digestão feita a partir de seus próprios significados, estabelecendo identidades e diferenças.

O divisor de águas implantado no fim do século XIX acabou por estabelecer visões completamente distintas sobre o que era nacionalidade, nação e, mesmo, o que significava ser um intelectual. De um lado, aqueles que defenderiam a causa patriótica, sonhando salvaguardar as massas incultas, a pátria, libertando-a dos entraves que estivessem no caminho da modernização e do capitalismo nascente. Do outro, os que faziam resistência ao processo acrítico de modernização a qualquer custo. Para estes últimos, a sociedade que desejavam forjar só poderia ser criada a partir de uma revolução interna que pusesse em questão os valores tanto culturais quanto individuais.

Apesar das divergências que se tornavam cada vez mais agudas, todos estavam de acordo com o fato de que se revelavam falidos os moldes de um pensamento colonialista, que não mais correspondiam à realidade em ebulição. A base onde haviam sido apoiadas as certezas sobre quem era o brasileiro ou sobre como ele deveria advir estava irremediavelmente abalada.

É nesse caldo efervescente que a Psicanálise surge como nova possibilidade de instrumento diagnóstico e terapêutico. O percurso histórico nos faz testemunhas de que o discurso da Psicanálise no Brasil não aponta para uma unidade coesa, origem única ou objetivos idênticos. Em vez disso, encontramos oscilações, divisões discursivas, que apontam para a história singular das filiações estabelecidas concomitantemente à difusão

¹ LIMA, Luiz Costa. *Pensando nos Trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p.27.

desse saber e às resistências a ele. Mais ainda: o acompanhamento da inserção da Psicanálise pelas vias do modernismo e do higienismo torna claro o embate entre os dois discursos pela hegemonia de suas verdades e, paulatinamente, pela definição dos rumos que desembocariam nas instituições psicanalíticas no país tal como as conhecemos hoje.

A abertura para o discurso psicanalítico no pensamento sobre o Brasil é concomitante ao rompimento com os valores tradicionais europeus e ao surgimento de um universo aberto e mutável que traria novos valores para a sociedade e procuraria responder uma pergunta que não cessava, “*Quem sou eu?*”. Há, de fato, uma identidade profunda entre a rápida modernização e urbanização da sociedade brasileira no início do século XX e a entrada da psicanálise no país.

Tal hipótese não é desconhecida: analisando a entrada da psicanálise, Durval Marcondes, organizador da primeira Sociedade de Psicanálise da América do Sul, afirmou que as mudanças ocorridas no final da Primeira Guerra Mundial constituíram um fator importante para uma nova compreensão do papel das pessoas na vida social. Para ele, a participação social da mulher, a liberdade moral do teatro e a arte modernista propiciaram um clima favorável à difusão da psicanálise no Brasil. Do mesmo modo, o Modernismo é também tributário de tal mudança. É Oswald quem afirma: “O Modernismo é um diagrama da alta do café, da quebra e da revolução brasileira”². Pode-se, inclusive, estender a observação de Marcondes e afirmar que pelo menos quatro áreas da vida cotidiana foram significativamente abaladas pelo processo de modernização e urbanização das principais cidades do país – a higiene, a sexualidade, o casamento/a família e a educação.

Assim, a Psicanálise introduz-se como uma possibilidade de resposta a uma sociedade que buscava modernizar-se e ganhar o domínio de si mesma, mas que, nessa busca, perdeu suas referências. Freud atraiu o interesse nesse campo discursivo de dois modos opostos: como instrumento para a crítica à civilização - realizada nos moldes europeus - e para a valorização de culturas periféricas, como a brasileira; ao mesmo tempo, serviu como justificativa para a manutenção, pelo modelo conservador, de controles sociais há muito estabelecidos, ainda que sob nova roupagem.

A proposição de análise da entrada do discurso psicanalítico no Brasil recai sobre sua representação sócio-cultural que este discurso ganhou aqui, uma vez que foi a partir de

tal configuração que os conceitos psicanalíticos seriam posteriormente chamados a interpretar a sociedade e suas formas de subjetivação. Da mesma forma que a entrada do discurso psicanalítico depende de seu reconhecimento como um discurso que pode responder de forma nova às questões que circundam os processos sociais, sua permanência e plausibilidade no campo de uma cultura dependem também de processos sociais de confirmação de sua validade.

“Com Freud (...) é preciso considerar além do sistema teórico a existência de uma forma de prática, ou de práticas, por onde se transmite e se reproduz socialmente o discurso psicanalítico, que tem efeitos incisivos sobre a subjetividade dos agentes sociais, transformando a natureza de sua presença no campo da representação. (...) Assim, como contraponto desta presença de Freud e o impacto da psicanálise na subjetividade de cada um, existiria também uma representação social do que seja o discurso psicanalítico, que define mesmo a demanda social para seu consumo no plano clínico”³

O que se revelou essencial para a validação das respostas advindas do campo da psicanálise na sociedade urbana brasileira do início do século XX foi o fato de seus membros passarem a experimentar uma dicotomia radical. Por um lado, manteve-se o discurso homogeneizador e globalizante, identificado aos processos de produção industrial, à marcação do tempo de trabalho, à interferência do Estado no controle das doenças, à ideologia de ordem e progresso, ao pensamento positivista, racionalista e eugênico. Por outro, o surgimento de um discurso encorpante, produtor de singularidade e densidade subjetiva, relacionado à perda das certezas a respeito dos valores, da verdade e do si mesmo, e que acabaria por dar origem a um sujeito com uma crise de identidade crônica, resultante da conseqüente escassez de referências externas capazes de servirem de modelo. Os afetos e emoções, libertos dos ritos, das crenças e das instituições religiosas e convertidos em doutrinas filosóficas e instituições leigas, traziam agora sua faceta do *Unheimliche*, ou seja, do estranho.

Como conseqüência da introdução da psicanálise, a intelectualidade brasileira passou a operar a partir de novos enunciados na busca de compreensão e, principalmente, de soluções para o país. Embora utilizassem muitas vezes vocábulos idênticos advindos da leitura dos textos de Freud, produziram as mais variadas significações, em consonância

² ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas, vol.2*. Coleção Vera Cruz. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, p.95.

³ BIRMAN, J. *Freud e a Experiência Psicanalítica*. Rio de Janeiro: Taurus, 1989, p.25.

com o discurso que visavam legitimar. Como um bom exemplo deste fato, Sérvulo Figueira observa:

*“Em 1927, o Dr. Porto Carrero escreve ‘O caráter do escolar segundo a psicanálise’ (tese apresentada na 1ª Conferência Nacional de Educação, em Curitiba) e, em 1928, ‘Bases da educação moral do Brasileiro’, enquanto neste mesmo ano, Oswald de Andrade, no ‘Manifesto Antropofágico’, faz a psicanálise dizer coisas bastante diferentes, com base em ilações principalmente a partir do Totem e Tabu de Freud”.*⁴

Assim, ainda que consideremos a variação de sentido, ganha espaço no campo dos estudos sobre a realidade social e sobre a subjetividade a idéia de que somente alguns segmentos psíquicos estão presentes na consciência, já que a atividade egóica opera em termos de recalque e de projeção; tal fato está relacionado ao desconhecimento pelo sujeito das motivações de suas ações e à sua incapacidade de interpretar suas próprias simbolizações.

Desta forma, o que é desconhecido pelo sujeito passa a ser experimentado como referente ao inconsciente (ou *subconsciente*, como era, equivocadamente, também nomeado), matriz de processos mentais decisivos. A pulsão (correlativo no humano ao instinto nos animais) é também agora valorizada na constituição da subjetividade por estar intimamente vinculada a conteúdos inconscientes: a criatividade, o primitivo, a sexualidade e a infância.

Finalmente, e isso é algo que não deve ser desconsiderado, a cultura passaria a ser assimilada em termos de um embate irreversível entre a civilização, relacionada intimamente às regras, à razão e, portanto à consciência e ao sujeito, no qual a sexualidade, o primitivo e o caos resistem e então se estabelecem como relativos ao inconsciente e à irracionalidade.

Desse modo, com o objetivo de estudar as relações existentes entre a Psicanálise e o Modernismo, este trabalho focalizará, inicialmente, o surgimento do espaço moderno brasileiro; depois, será discutida a chegada da Psicanálise no Brasil para então estabelecer a relação entre a revolução estético-ideológica proposta pelo Modernismo e a Psicanálise.

⁴ FIGUEIRA, Sérvulo Augusto. “Contextual da Psicoterapia de Albert Scheflen”. In: FIGUEIRA, Sérvulo Augusto, Org. *Psicanálise e Ciências Sociais*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Ed., 1980, p.162.

As etapas do trabalho iniciam-se com a descrição do momento histórico do Modernismo, seus antecedentes, suas principais características e seus principais representantes; cuja explosão vai ocorrer no início da segunda década, com a Semana de Arte Moderna de 22.

Em seguida, foram mapeados algumas das vias de entrada das idéias da psicanálise no Brasil e os primeiros tempos dessa história. O levantamento vai de seus antecedentes e precursores, aos primeiros analistas formados, passando por Franco da Rocha, Durval Marcondes e Adelheid Koch.

Posteriormente, a pesquisa verificou como se deram os elos que unem o Modernismo e a Psicanálise, evidenciando a precoce influência freudiana na cultura brasileira, que se deu antes mesmo do Manifesto Surrealista de Breton (1924), no qual a psicanálise se manifestou fortemente na Europa.

1. O surgimento de espaço moderno brasileiro

Em meio à urbanização da estrutura social do país e à modernização tecnológica informada pela razão científica como princípio de verdade, uma parte dos intelectuais das décadas de 1920 e 1930, entre eles Mário e Oswald de Andrade, apropriou-se dos conceitos de primitivo, inconsciente, divisão subjetiva e pulsão⁵ como lugares centrais de regulação do sentido. Na proposta modernista, os conceitos psicanalíticos foram apreendidos como instrumento para a revolução subjetiva e social, desempenhando papel bastante distinto daquele relacionado ao discurso construído pelos higienistas. Em vez de reformar, embranquecer, formatar e sujeitar-se à ordem, desejava-se a possibilidade de criar algo novo a partir do diálogo com as singularidades culturais colocadas no campo da alteridade.

Neste caso, a pergunta *quem somos nós* transforma-se em um *não sou nada, mas posso vir a ser*, em uma visada que se apropria da psicanálise pelo discurso da cultura, percebida como um campo dominado pelas intensidades e irredutível à generalização. Esse tipo de encaminhamento, vale dizer, abre portas para múltiplas identificações por meio da

⁵ Tais conceitos são fundamentais ao campo psicanalítico. O inconsciente, que está no centro da teoria psicanalítica, foi classificado por Freud como uma instância psíquica independente e com leis próprias de funcionamento, cujo conteúdo é desconhecido da consciência. O conceito de pulsão, considerado por Freud fundamental para psicanálise, representa a energia do sujeito, a força necessária a seu funcionamento e exercida em sua maior profundidade.

busca de um novo que se quer singular e não se limita às severas restrições impostas pelo universalismo e pela generalidade.

A passagem do exame histórico para além dos limites cronológico-lineares é um dos traços da cultura da modernidade. A idéia de descontinuidade impõe a consideração da coexistência de personagens e objetivos semelhantes situados em tempos distintos. Do mesmo modo, personagens contemporâneos, habitantes de uma mesma paisagem, podem vincular-se a objetivos bastante diversos. Diante de nós, a dificuldade de transpor linearmente – uma característica da escrita acadêmica – tanto os movimentos artísticos que, por suas características e elementos podem ser considerados modernistas, ainda que anteriores à *Semana de Arte Moderna de 1922* – movimento marco do Modernismo sobre o qual nos deteremos mais à frente –, quanto outros acontecimentos ocorridos na cultura brasileira da década de 1920, que indicam o transbordamento do modernismo para outros campos que não apenas os literários e artísticos.

O Modernismo foi um movimento crítico da modernidade que transpôs o universo ficcional e lírico da literatura, ecoando em áreas que, a partir da década de 1930 e, especialmente, nos anos 40, seriam compartimentadas, levando à especialização das profissões e à conseqüente delimitação de suas áreas. Vejamos como Mário de Andrade, julgando não a *Semana*, mas o movimento em seu processo e amplitude indica tal fato:

*“Manifestado especialmente pela arte, mas manchando também com violência os costumes sociais e políticos, o movimento modernista foi o prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional”.*⁶

Na criação da literatura modernista, mesclam-se elementos passadistas e de vanguarda, ou seja, o Modernismo constituiu-se no sentido tanto horizontal quanto vertical em um amplo movimento de renovação que não excluiu os dados locais nem os elementos de permanência de outras estéticas, cuja atuação ultrapassaria as atividades ocorridas na década de 1920.

Na literatura, o Modernismo não surgiu apenas do contato com as vanguardas européias, mas seguiu rastros de um movimento crítico que atravessam, por exemplo, Machado de Assis, Lima Barreto e mesmo Graça Aranha. Em Machado de Assis já é

⁶ ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins, 1980, p.23.

possível ver delinear-se características retomadas pelo Modernismo através da leitura da obra freudiana. Apesar de não ter sido leitor de Freud, Machado de Assis buscava a interioridade e os mistérios da alma, apontando para fenômenos semelhantes aos lapsos, ao chiste, à condensação e ao deslocamento⁷. Além da visão dotada de interioridade para seus personagens, Machado trouxe a marca de uma nova forma de pensar a nacionalidade (1873), que seria retomada pelos modernistas. *Dom Casmurro* escrito em 1900, mesmo ano de *A Interpretação dos Sonhos*, é um bom exemplo disso. Deste modo, é necessário alargar a noção de Modernismo e buscar seus elementos que se configuram desde o fim do século XIX. Partindo deste princípio, podemos vislumbrar o delineamento das propostas modernistas em um grupo do Rio de Janeiro, formado por alguns artistas boêmios como Bastos Tigre, Kalixto, Sinhô, Patrocínio Filho e Lima Barreto.

Em cada um desses autores aponta-se uma nítida modificação na postura do intelectual. Este já não se identifica com o erudito, portador de um saber consagrado, estabelecido sobre teorias e modelos importados. Há certa abertura para o social e a história como fontes do saber e da ação. O escritor torna-se mais suscetível à cultura local e começa a questionar não só o papel do darwinismo social, como também a importação acrítica das culturas alheias.

É neste caldo cultural que acaba por brotar o grupo que posteriormente seria reverenciado o Modernismo, em sua primeira fase. O conjunto opositor de idéias e a busca do encontro com o excluído, que vinham se firmando desde o final do século XIX, ganharam, no início do século XX, um colorido relacionado ao novo. Todavia, a nítida

⁷ Estes fenômenos são caros a Freud em sua proposta de investigar os mecanismos inconscientes. Os lapsos são falhas cometidas por inadvertência ao se falar ou se escrever, que consiste em substituir por uma outra a palavra que se queria dizer ou escrever. A psicanálise considera o lapso como um tipo de ato falho, que consiste na interferência do inconsciente na expressão falada ou escrita. No que diz respeito aos mecanismos de condensação e deslocamento, Freud denominou de “processo primário” um modo de funcionamento do aparelho psíquico caracterizado, no plano econômico, pelo livre escoamento da energia e pelo livre deslizamento do sentido. O lugar desse processo é, por excelência, o inconsciente, e seus mecanismos específicos são o deslocamento e a condensação, como modos de passagem de uma representação a outra. A condensação é um mecanismo pelo qual uma representação inconsciente concentra os elementos de uma série de outras representações. Já o deslocamento é uma operação por meio da qual uma quantidade de afetos se desprende da representação inconsciente, a qual está ligada, indo ligar-se a uma outra, cujos vínculos com a anterior são vínculos associativos pouco intensos ou, mesmo, contingentes. Esta última representação recebe, então, uma intensidade de interesse psíquico desproporcional em relação àquela que normalmente deveria comportar, enquanto que a primeira, desinvestida, fica como que recalçada (afastada da consciência). De uma maneira geral, os mecanismos de deslocamento e condensação são observados em todas as formações do inconsciente (sonhos, lapsos e sintomas).

oposição entre as novas idéias e o passadismo ainda tardaria um pouco. Embora seja possível encontrar críticas ao movimento futurista e ao uso de seus termos desde 1914, assim como as respectivas polêmicas em torno de sua apropriação entre os tradicionalistas e leitores médios dos jornais da época, é apenas, em 1917, com a severa crítica de Monteiro Lobato à exposição de Anita Malfatti que o antagonismo entre os estilos começa, de fato, a chamar a atenção.

Encabeçados por Oswald de Andrade, os adeptos e apreciadores da arte de Malfatti revidaram, conquistando o interesse público. Esse revide ganharia o reforço do prêmio internacional de escultura em Paris, conquistado por Victor Brecheret, em 1921. O fato de ter vencido quatro mil concorrentes fez com que ele tivesse grande publicidade local e internacional e ajudou na fermentação para a *Semana de Arte Moderna de 1922*, citada anteriormente.

Tal como os “modernistas cariocas” e outros que os antecederam, os modernistas de 1920 não buscavam postulados ou uma escola em comum; o que os unificava era o desejo de uma expressão livre e as oportunidades para manifestar, sem as enunciações academicistas, “aquilo que o inconsciente grita[va]”⁸. Portanto, a recusa ao academicismo, ao gabinetismo, à erudição vazia, constituiu a marca dessa primeira geração, cujo interesse era explodir as convenções e destruir os temas poéticos e as formas tradicionais do dizer; as discussões e contradições davam forma aos gestos estéticos e afirmavam a vontade rebelde como movimento de negação da ordem estabelecida.

*“O Modernismo, no Brasil, foi uma ruptura, foi um abandono de princípios e de técnicas conseqüentes, foi uma revolta contra o que era a Inteligência nacional. É muito mais exato imaginar que o estado de guerra da Europa tivesse preparado em nós um espírito de guerra, eminentemente destruidor (...)”*⁹.

A anarquia dos anos 20 desnudava o país, desmascarava a idealização da literatura representante das oligarquias e das estruturas tradicionais. Ela instaurou uma visão e uma linguagem muito diferentes do “ufanismo”¹⁰ (por exemplo, na poesia *Pau-Brasil*, em *João Miramar*, na *Paulicéia Desvairada* e em *Macunaíma*), ainda que abarcasse o que seus integrantes denominavam de alegria; de fato, o chiste era utilizado como arma nesse

⁸ ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas*. São Paulo: Martins, 1980.

⁹ ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins, 1980, p.235.

primeiro momento modernista; a boca aberta, escancarada, emancipando o homem de toda a lógica da razão. Neste compasso, passariam a ser explorados o inconsciente, a narração dos sonhos, os “causos”, o folclore local, o humor e também, com Marx, a atividade revolucionária e o protesto contra as instituições alienantes. Eduardo Jardim de Moraes¹¹ mostra que as categorias de intuição e integração se encontram na base dos projetos brasilianistas do Modernismo, o que os difere de modo importante do pensamento nacionalista da ordem e da razão.

De fato, a escrita modernista da primeira fase tem um traço revolucionário. Se mesmo hoje podemos admirar e enxergar uma certa novidade hieroglífica, fotográfica e antropofágica da nova escrita, o estranhamento produzido na época de seu surgimento mostrou-se ainda mais radical. A literatura que os modernistas de então propunham como programa não era passível de classificação; era sequer reconhecida como arte. Em outras palavras, era um enigma em busca de sentido: uma escrita ávida de leitores abertos à novidade, cujas moções pulsantes exigiam ser lidas a partir de um lugar diferente, isto é, exigiam a reinvenção também do leitor. Exemplificam essas propostas *Paulicéia Desvairada*, de Mário de Andrade (1980) e o estilo-fragmento de Oswald de Andrade.

A uma concepção anterior de mundo unívoca superpôs-se a plurivocidade: mundo e linguagem em transformação incessante. Na ruptura com a estabilidade do mundo natural dado de antemão, os modernistas rejeitaram os ideais de raça e de fixidez das características. Eles recusaram ao mesmo tempo a literatura romântica referida à tristeza, o darwinismo, o positivismo, o evolucionismo e a psicologia da alma dos povos e das multidões, contra os quais brandiu a bandeira de um novo homem marcado por desejos e intensidades.

Nesse contexto, a guerra declarada contra a fraseologia gramatical pode ser compreendida como estratégia para a realização de uma nova estética expressa pelas idéias de impulso, pontualidade e simultaneidade.

A destruição das antigas barreiras da linguagem e do *bom-tom* aliada à intensidade ampliadora e libertadora do folclore e da literatura popular romperiam o bloqueio imposto

¹⁰ Atitude, posição ou sentimento dos que, influenciados pelo potencial das riquezas brasileiras, pelas belezas naturais do país, etc., dele se vangloriam desmedidamente.

¹¹ MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista. Sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

pela ideologia oficial e promoveriam o fluir de forças até então recalçadas. A experimentação de novas linguagens, com suas exigências de novos léxicos, novos torneios sintáticos, imagens surpreendentes e temas diferentes, permitiria – ou mesmo impor – uma aproximação com o material da terra.

De fato, como Lafetá propõe em *A Crítica e o Modernismo*¹², a busca de uma nova linguagem que deságua na pesquisa do que o brasileiro fala e pensa já contém em si própria seu projeto revolucionário. A escolha de um modo distinto de dizer implica novos modos de ver um objeto; se é a linguagem que permite dizer sobre o mundo e sobre a visão que se tem dele, investir num novo modo de falar significa também investir num novo modo de ser.

Vista sob este ângulo, a primeira fase do Modernismo foi rica em experimentos no campo poético e ficcional. São aventuras que se aproximam das rupturas européias levadas a cabo por Mallarmé, Rimbaud e Laforgue, todos esses responsáveis por uma nova estruturação dos modos de conceber o texto literário. Além disso, a revivescência dos mitos indígenas, africanos e sertanejos, bem como da arte primitiva numa roupagem transfigurada pelas novas moções lingüísticas, está no cerne de muitas dessas obras, impedindo dissociá-las de suas raízes. Como diz a máxima: *Só é nacional o que é popular*. Dito de outro modo, a própria estrutura dessa linguagem experimental – suas exigências de léxico, de sintaxe, de temas e imagens originais – criou as condições não só para a ruptura com a literatura culturalmente colonizada, como também para a busca de uma nova concepção sobre a identidade nacional.

Para melhor explicitarmos a importância do movimento modernista no Brasil e sua relação com a Psicanálise, enfatizaremos, a seguir, o papel que veio a ter a já citada Semana de Arte Moderna de 1922.

1.1 A Semana de Arte Moderna

Vários acontecimentos, sobretudo sócio-culturais, contribuíram para o surgimento do Modernismo brasileiro. Em 1909, Picasso agitara o grupo cubista e Marinetti publicava o Manifesto Futurista. Em seguida vieram o Expressionismo alemão e o Dadaísmo. A última vanguarda histórica seria o Surrealismo lançado em Paris por André Breton, em

¹² LAFETÁ, João Luiz. *1930: A Crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

1924. Some a isso as inovações tecnológicas e o crescimento das cidades em detrimento do campo para o clima de mudança.

Retornando da Europa em 1912, Oswald de Andrade divulgou idéias cubistas e futuristas; Lasar Segall (Russo que se fixara no Brasil), realizou uma exposição expressionista em São Paulo e Campinas (1914) e, em 1914, Anita Malfati expõe em São Paulo. No entanto, a obra expressionista de Anita Malfati, posta em evidência em sua exposição de 1917-1918, mostrou contribuição precursora e audaciosa que não apenas separava a artista por um abismo da pintura acadêmica, como também a distanciava dos que logo mais seriam seus companheiros de ruptura. A pintora paulistana tornou-se presença de importância capital na pequena constelação de episódios vanguardistas da década.

Em 1920, na cidade de São Paulo, um poeta escreve aquele que é considerado o primeiro livro de poemas do Modernismo brasileiro, publicado em 1922 durante a Semana de Arte Moderna. O livro: *Paulicéia Desvairada*. O poeta: *Mário de Andrade*. Os versos livres, a ausência de métrica e de rima e a ambigüidade poética eram recursos que polemizavam de maneira radical com a poesia Parnasiana, linear e clássica. *Paulicéia Desvairada* transformou-se, portanto, na bandeira do movimento modernista.

A primeira fase do Modernismo (1922 a 1930), bastante cosmopolita dada às influências da vanguarda européia, veio combinar-se com componentes localistas, incorporando características da nossa cultura popular. *Losango Cáqui* (1926), de Mário de Andrade, é o primeiro exemplo dessa incorporação da cor local brasileira na literatura.

Somados os esforços desde a exposição de Anita Malfati, em 1917, os defensores da arte moderna decidem tornar públicas suas idéias. A idéia da promoção de uma manifestação memorável na passagem do Centenário da Independência estava presente desde 1920 no espírito de Oswald Andrade. Todavia, se não o pensamento original, pelo menos a iniciativa de levar adiante o projeto do que já seria a Semana, coube a Di Cavalcanti. Graça Aranha é quem faz a ligação entre ele e os futuros patrocinadores do evento, ilustres membros da economia e da política local, tendo Paulo Prado à frente. Di Cavalcanti levou a este o propósito, imediatamente aceito, da realização de uma semana de escândalos literários e artísticos para chamar a atenção da burguesia paulista. Paulo Prado, que aliava em si o profissional da economia cafeeira ao conhecedor erudito das idéias mais

atuais, futuro autor de *Retrato do Brasil*, tornou-se o principal financiador e animador da Semana, colocando em jogo seu prestígio ao envolver-se no que seria o tumultuoso festival de fevereiro de 1922.

A idéia central da Semana foi a de torná-la uma expressão interdisciplinar. A presença da poesia, da dança, da música e de uma exposição de artes visuais, por entre alguns discursos de fundo teórico que pregavam as razões do Modernismo, quase fizeram da Semana um espetáculo completo sob este aspecto.

O contexto das artes plásticas incluía a arquitetura, a escultura e a pintura. O escopo principal era, obviamente, a contestação e a provocação, o que se fez em face de um público ruidoso e que lotava o teatro mas, ao mesmo tempo, diante da indiferença das autoridades.

Assim, no ano do Centenário da Independência inauguram-se, no Teatro Municipal, em São Paulo, as atividades da Semana de Arte Moderna. Aberta por Graça Aranha, seguida da execução de peças de Villa-lobos e da declamação do poema “*Os Sapos*” de Manuel Bandeira, que ridicularizava o Parnasianismo, a Semana provocou gritos e vaias aos modernistas, assustando a burguesia.

Em sua dissertação de abertura, Graça Aranha anuncia ao público os horrores que o esperavam em pintura, poesia e música, descartando a noção de belo como fim supremo da arte. Referia-se por outras palavras, implicitamente, a tese antológica da multiplicidade das categorias estéticas que se impusera desde o Romantismo, enfatizando a transformação incessante da arte, a subjetividade e independência que a conduzem. O escritor defendeu o individualismo da sensibilidade artística moderna, a liberdade absoluta da expressão diante da qual não prevalecerão as academias, as escolas e as arbitrarias regras do nefando bom gosto e do infecundo bom senso.

A Semana configurou-se pela apresentação sincronizada de diferentes dimensões poéticas e com o máximo de informação relacionável. A exemplo dos outros setores da manifestação, a mostra de artes plásticas, instalada no saguão do Teatro, incluía apenas reduzida quantidade de participantes, dos quais Anita Malfati, Vitor Brecheret, Vicente do Rego Monteiro e Di Cavalcanti eram os nomes mais em evidência. O catálogo trazia na capa um desenho expressionista de Di Cavalcanti, que apontava algo para a sua visão formal posterior.

Desse modo, o ponto culminante de toda essa ruptura entre o velho e o novo, o antigo e o moderno, no Brasil, foi a Semana de Arte Moderna de 1922.

A corrosão da arte acadêmica brasileira era acompanhada pela intensificação das greves operárias, a fundação do Partido Comunista Brasileiro, a criação da Coluna Prestes e o crescimento do Tenentismo, gestando-se com esses e outros fatos a Revolução de 30, numa tentativa de reestruturar a sociedade brasileira em busca de uma nova saída política.

Assim, pretendendo agitar o marasmo na cultura nacional, a Semana propunha uma arte que não fosse mera reprodução da natureza, mas resultado de uma liberdade de pesquisa estética, deixando entrever uma tomada de consciência da realidade nacional. Entretanto, como toda ponta-de-lança, a Semana de Arte Moderna pagava o preço do pioneirismo: era mais vontade do que concretização, mais ebulição de idéias do que aplicação de ideologia. De fato, foi apenas no decorrer da década de 20 que os modernistas, assimilando concretamente as inovações da arte moderna européia, realizaram uma obra mais consistente.

De suas trincheiras, os acadêmicos continuavam defendendo uma beleza que jamais ninguém conseguiu definir. Mas são fragorosamente derrotados com a realização do Salão Revolucionário de 1931 e a construção do novo prédio do Ministério da Educação e Saúde, em 1937. O Modernismo, agora em fase mais proletária, avança para as capitais regionais.

2. Freud na cultura brasileira

Para se entender como a Psicanálise pôde se implantar no Brasil e as modalidades dessa implantação, é necessário ainda levar em consideração as particularidades regionais e conjunturais. Além de diferentes, elas são determinantes para explicar os diversos caminhos que esse saber tomou em solo brasileiro.

Assim, por exemplo, pode-se dizer que no Rio de Janeiro, Psicanálise se expande no universo psiquiátrico a partir da década de 1910, mas como um método da psiquiatria, chegando mesmo a ser incluída nos Tratados de Medicina Legal de Carlos Seidl e de Henrique Roxo. Este último foi o responsável pela introdução do ensino da psicanálise na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro. Outras figuras eminentes dessa primeira fase de difusão e implantação em solo carioca são Juliano Moreira e Júlio Porto Carrero.

Além disso, pode-se dizer ainda que, nessa época, a Psicanálise desperta também um certo interesse entre os educadores e intelectuais como o jornalista, escritor e conferencista Medeiros de Albuquerque que escreve artigos e faz conferências sobre Freud e a doutrina freudiana.

Mas enquanto a via de implantação da Psicanálise no Rio de Janeiro é o universo psiquiátrico, como uma técnica da psiquiatria, em São Paulo o caminho será bem diferente. Nesta cidade, o início do desenvolvimento da psicanálise vai se caracterizar menos pela adesão da medicina que por uma conjuntura sócio-econômica e cultural favorável. De outra forma dita, como um sistema de interpretação da sociedade moderna, cujo o dito popular "Freud explica!" é ilustrativo.

A vinculação da implantação da Psicanálise em São Paulo ao movimento artístico será, portanto, mais amplamente discutida neste trabalho, já que dá subsídios para a articulação Psicanálise e Modernismo que estamos aqui a explorar.

Para melhor compreender as diferentes fases que marcaram a difusão da psicanálise em território paulista, é possível estabelecer uma periodização que leve em consideração as diferentes problemáticas que cercaram e redefiniram essa prática ao longo da sua implantação. A implantação da Psicanálise em São Paulo se deu ao longo de quatro momentos: a difusão das idéias freudianas (1919-1936); a formação da primeira geração de psicanalistas (1937-1950); a expansão da Psicanálise (1951-1975) e; o nascimento das novas Escolas de Psicanálise (1976-1990).

2.1 A difusão das idéias freudianas

Como podemos constatar através do livro *A Psicanálise no Brasil: as origens do pensamento psicanalítico*¹³, de Elizabete Mokrejs, as idéias freudianas em São Paulo começam a se difundir a partir de 1919. O texto fundador desse movimento é o artigo de Franco da Rocha intitulado: “Do delírio em geral”. Sua aula inaugural no curso de Psiquiatria da Faculdade de Medicina de São Paulo, em 1919, versou sobre a “Doutrina de Freud” e ganhou espaço no jornal *O Estado de São Paulo*, sendo publicada como artigo. Este, por sua vez, despertou o interesse de Durval Marcondes que estava iniciando o curso de medicina. A publicação dessa conferência possibilitou ao jovem Durval Marcondes,

ingresso na mesma faculdade, sua primeira aproximação com a Psicanálise. Desta jamais se apartou, constituindo-se na principal figura para a implantação e consolidação do movimento psicanalítico paulista. Exerceu, também, papel da maior importância para sua implantação no Brasil, de modo geral.

Franco da Rocha publicou seis artigos sobre Psicanálise, a maioria deles no jornal *O Estado de São Paulo*. Em 1920, publica uma obra intitulada: "O Pansexualismo na Doutrina de Freud", obra de divulgação científica que obteve algum sucesso de público, mas também discreta reação contrária de diversos médicos. Em 1930, sob o estímulo direto de Durval Marcondes, lança uma segunda edição, onde suprime o termo "pansexualismo", pois tomara conhecimento de que Freud estava em desacordo com o significado e uso deste termo. Franco da Rocha, essa eminente personalidade do mundo psiquiátrico, foi idealizador e fundador do Hospital Psiquiátrico do Juqueri, que era um dos hospitais mais modernos do mundo e que foi ponto de concentração dos psiquiatras durante muitos anos e de lá saíram muitos psicanalistas. E isso foi graças à prática do diretor Franco da Rocha, impregnado por idéias iluministas francesas, aplicadas já desde Pinel à psiquiatria. Assim, com grande capacidade administrativa, conseguiu colocar a psiquiatria paulista na vanguarda. Somente no fim pôde ter contato com as obras de Freud, tornando-se delas entusiasta. Aposentou-se em 1923 e a direção do Juqueri passou a Antonio Carlos Pacheco e Silva.

Franco da Rocha foi, ainda, o primeiro professor da Cátedra da Clínica Psiquiátrica e de Doenças Nervosas da Faculdade de Medicina de São Paulo. Com a aposentadoria de Franco da Rocha, concorreu à vaga aberta um único candidato, o qual foi reprovado pela banca por insuficiência de conhecimentos necessários. Foi o único caso conhecido na história dos concursos da faculdade em que uma vaga de professor catedrático (ou posteriormente titular) deixou de ser preenchida por reprovação. Assim, o neurologista e já professor, Enroljas Vampre, passou a se encarregar, além da neurologia, agora também da psiquiatria. Somente em 1936 ocorreu um novo concurso para a mesma cátedra e o que se seguiu possuía a marca do confronto havido entre os dois concorrentes à cátedra: Durval Bellegarde Marcondes, pioneiro e sustentáculo do movimento psicanalítico

¹³ MOKREJS, Elisabete. *A Psicanálise no Brasil: as origens do pensamento psicanalítico*. Petrópolis: Vozes, 1993.

paulista e Antonio Carlos Pacheco e Silva que, ocupando a cadeira, teve um papel de enorme importância na psiquiatria de São Paulo. Com a vitória de Pacheco no concurso, a psicanálise não só perdeu a oportunidade de instalar-se na Faculdade de Medicina como passou a enfrentar forte antagonismo e uma atitude até hostil provinda da psiquiatria acadêmica. Por décadas foi segregada pelo *establishment*. E logo Pacheco e Silva, além da Faculdade de Medicina, tornou-se também professor da recém-fundada Escola Paulista de Medicina, tendo então a psiquiatria universitária paulista em suas mãos.

Organicista, higienista, influente no meio acadêmico e com trânsito no circuito político, Pacheco e Silva, combatente feroz da psicanálise, é a principal personalidade do mundo psiquiátrico paulista entre os anos 20 e 50. É provavelmente por influência dele que a Psicanálise encontrou grande resistência no meio médico nessa primeira fase de implantação. A essa oposição, deve-se acrescentar uma disputa ferrenha que ele trava com o recém formado médico, Durval Marcondes. Sem experiência, visto por seus pares como um "homem esquisito", ele será ironizado, excluído do universo psiquiátrico paulista e teve todas as portas fechadas nas universidades controladas por Pacheco e Silva. Entretanto, convencido da missão que se impôs, a de introduzir no Brasil a doutrina freudiana, Marcondes vai dedicar sua vida à implantação da psicanálise, tornando-se, assim, o fundador, juntamente com Franco da Rocha, da primeira instituição psicanalítica criada na América Latina, a Sociedade Brasileira de Psicanálise, em 1927. 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 visava promover reuniões científicas, congregar interessados no estudo da psicanálise e fazer divulgação psicanalítica através de cursos, palestras, artigos e entrevistas na imprensa local. Inscreveram-se vinte e quatro membros e entre eles destacavam-se personalidades das ciências e letras da época como, por exemplo, Menotti Del Picchia.

Depois de alguns anos, essa primeira Sociedade havia, segundo Durval Marcondes, cumprido sua finalidade de estimular estudos e divulgar a psicanálise. Em 1930, houve um acontecimento que foi decisivo para desativar essa primeira Sociedade. Durval Marcondes recebeu de Max Eitingon, presidente da International Psychoanalytical Association (IPA) e um dos fundadores do Instituto de Psicanálise de Berlim, uma publicação comemorativa dos dez anos de existência desse Instituto, contendo uma

descrição do sistema de formação psicanalítica que havia sido desenvolvido e aperfeiçoado ali. Este instituto foi o primeiro centro de ensino psicanalítico organizado a surgir e tornou-se o modelo de formação psicanalítica adotado por todas as filiais da IPA, baseado em três critérios fundamentais: análise didática, supervisão de dois casos clínicos e cursos teórico-técnicos. Desse modo, Durval Marcondes ficou convencido de que deveria criar condições para implantar esse sistema aqui e nisso empenhou-se, de forma persistente, durante quase dez anos. Assim, um dos primeiros passos foi providenciar a vinda de um psicanalista europeu, já formado nos moldes da IPA. Mais detalhes a respeito dessa primeira Sociedade de Psicanálise, formada em 1927, nos deteremos mais adiante.

Durval Marcondes é a síntese do homem culto da época: informado, dinâmico, ousado, empreendedor. Apesar de formado em medicina pela USP, era mais um espírito humanista e esteta, tendo participado, inclusive, da Semana de Arte Moderna em 1922. Graças a seu entusiasmo fundou, em 1928, a Revista Brasileira de Psicanálise e aglutinou em torno de si um grupo eclético de interessados, que acabaram por conferir a Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo seu caráter pluralista, malgrado uma certa aura de ortodoxia que sempre rondou as sociedades ligadas a IPA, mas que, felizmente, vem se dissipando atualmente.

Enquanto é combatida e boicotada pelo meio neuropsiquiátrico, a psicanálise encontra terreno fértil para a sua difusão graças ao contexto sócio-econômico da cidade e o interesse que desperta no meio cultural da época e, em particular, no movimento modernista.

No começo da década de 20, São Paulo é a nova metrópole emergente do país. Impulsionada pelo sucesso da economia agro-exportadora do café, ela é a cidade brasileira que mais se beneficia da expansão da economia industrial provocada pela Revolução Científico-tecnológica dos anos 1870 na Europa. A cidade apresenta um crescimento econômico excepcional seguido de um extraordinário desenvolvimento tecnológico, artístico e cultural. Foi classificada como a 11ª cidade brasileira no primeiro recenseamento de 1872 e, em 1920, ela ocupa a segunda posição, atrás da capital, o Rio de Janeiro. Com uma população oriunda basicamente do meio rural, composta de imigrantes principalmente de origem italiana e de correntes migratórias internas, São Paulo é, apesar da explosão

demográfica e dos graves problemas que disso decorrem, um verdadeiro caos urbano que preocupa os espíritos e ocupa as páginas dos jornais.

A problemática urbana contribui para a difusão do freudismo em São Paulo; envolve um certo número de questões que exigem respostas não só no que diz respeito aos problemas concretos, mas também no universo da subjetividade, tais como: estrutura espacial e habitacional totalmente anárquicas e paradoxais, conflitos sociais, crise do modelo patriarcal rural, enfraquecimento do discurso masculino, perda da autoridade paterna, efervescência da problemática familiar e, em particular, a construção da identidade feminina produzida pela nova forma de vida na cidade. No começo dos anos 20, lembra Sevcenko¹⁴, os paulistas parecem divididos entre o desejo de modernidade e a crença no progresso e no futuro de um lado e o medo, a angústia e a incerteza de outro. Esses novos civis procuram respostas a esse clima de tensões e violência em que se encontram submergidos. Com "os nervos à flor da pele", para usar uma expressão da época, eles suscitam o desejo de amparo de toda ordem e, em especial, "espiritual e miraculoso"¹⁵. Nessa atmosfera "frenética", "a curiosidade sobre as teorias de Freud é enorme". Temas como a sexualidade, agressividade, fofoca, misticismo e feminismo são tratados pela imprensa, entre outros, à luz da psicologia social e da psicanálise, lembra Sevcenko.

Um outro dado que contribui para a difusão da psicanálise em solo paulista é o interesse dos intelectuais, escritores e artistas por essa problemática e, em particular, pelos que fundam a Semana de Arte Moderna de 1922. Ao longo da década de 20, os modernistas exploram as teses freudianas nos principais textos e revistas desse movimento, sem que isso represente nenhum comprometimento ou preocupação de filiação à psicanálise e, menos ainda, de coerência teórica. Ao contrário, eles fazem uso da psicanálise em diferentes níveis. Alguns se servem dessa disciplina para a construção do perfil psicológico de certos personagens como, por exemplo, Menotti Del Picchia em seu romance *Salomé*. Escrito nos anos 30, ele é nitidamente inspirado em "Estudos sobre a Histeria" de Bleuer e Freud. Ao passo que outros se limitam a flertes ocasionais. Neste caso, o saber psicanalítico parece funcionar mais como atualização bibliográfica do que como tema de interesse científico e

¹⁴ SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu Extático na Metrópole. São Paulo, Sociedade e Cultura nos Frenentes anos20*. São Paulo: Companhia da Letras, 1992.

¹⁵ Op. Cit., p.225.

de reflexão. É o que se verifica, por exemplo, na produção literária de Alcântara Machado e, em particular, em seu romance *Mana Maria*, publicado em 1936 após sua morte. Já outros estabelecem um debate crítico e severo com os conceitos psicanalíticos. É o caso de Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Mário de Andrade introduz as teses freudianas em seus escritos em grande parte por influência das leituras que faz dos psicólogos franceses e, principalmente, Ribot. Preocupado com a reflexão sobre um novo modelo de construção poética ele se serve, particularmente, dos conceitos de pulsão, consciente, subconsciente e sexualidade. Eles aparecem principalmente em *Paulicéia Desvairada*, escrito em 1920 e publicado pela primeira vez em 1922 ; *Amar, Verbo intransitivo* de 1927 e *Macunaíma* de 1928.

Já o libertário Oswald de Andrade entretêm uma leitura mais polêmica e irônica com as teses freudianas. Para ele, se Freud tem o mérito de identificar os pontos deficitários da sociedade capitalista e patriarcal, por outro lado, os conceitos freudianos de "sublimação", "repressão", "instinto" e "castração" reafirmam, a seu ver, as normas rígidas dessa civilização que ele, contrariamente a Freud, quer destruir. Leitor principalmente dos textos freudianos "Totem e Tabu" (1913) e "Três ensaios sobre a teoria da sexualidade" (1905), Oswald propõe "superar a contradição permanente do homem e o seu Tabu" (Andrade, 1970: 18), não pela noção de sublimação das pulsões sexuais sugerido por Freud, mas pela proposição do "retorno à ancestralidade". Encontramos referências à doutrina freudiana não só na Revista de Antropofagia, mas também em seus manifestos "Pau Brasil" e "Antropófago", assim como mais tarde em ensaios e memórias, como "Um homem sem profissão" (1954) ou "Memórias sentimentais de João Miramar" (1972).

Por outro lado, apesar desse debate intenso entre os escritores modernistas e a Psicanálise ao longo dos anos 20, participam da fundação da primeira Sociedade de Psicanálise somente Menotti Del Picchia e Cândido Mota Filho. Vale lembrar ainda que esse tipo de apropriação produz efeitos significativos no que se refere à implantação do saber psicanalítico no país e nas repercussões que ele terá no imaginário social. Isso porque, já nessa época, não somente eles deslocam esse saber do domínio médico, como introduzem a Psicanálise no universo cultural e pelo viés da psicologia social.

Com respeito a esse período, um outro dado importante de assinalar diz respeito às publicações das obras de Freud em língua portuguesa, assim como a grande difusão de

autores freudianos. A primeira tradução data de 1931. Trata-se de "Cinco lições de psicanálise" traduzido por Durval Marcondes e J. Barbosa Corrêa, assistente da clínica médica da Faculdade de Medicina de São Paulo, e publicada pela Editora Nacional de São Paulo.

Após a tradução de Durval Marcondes, coube à editora Guanabara Weissman Koogan a responsabilidade pela edição das primeiras obras de Freud. Com sete volumes, ela é composta de diversos textos selecionados e traduzidos por eminentes médicos e publicados com a autorização do autor. Mais tarde, nos anos 50, algumas dessas traduções serão em parte retomadas pela editora Delta que publica, pela primeira vez no Brasil, as obras completas em dez volumes.

Cabe ainda ressaltar que, ao longo desse período, vamos assistir a uma grande proliferação de traduções de outros autores freudianos, assim como de trabalhos sobre a Psicanálise, principalmente de Arthur Ramos. Além da sua tese de doutorado em Medicina, defendida em 1926, na Bahia e intitulada "Primitivo e Loucura", ele publica, ao longo dos anos 30, uma série de artigos e livros inspirados na Psicanálise. Assim, é através da difusão pelo movimento literário, pela imprensa, em publicações especializadas e como um modelo explicativo da sociedade que a psicanálise se torna conhecida nesse período, ainda que de um público restrito, antes mesmo de ser praticada.

2.2 Formação da primeira geração de psicanalistas

A partir de 1937 inaugura-se um segundo período que vai até 1951. Esse período vai da constituição do primeiro círculo de psicanalistas ao reconhecimento da Sociedade de Psicanálise de São Paulo pela IPA.

As particularidades que marcam doravante a Psicanálise devem ser compreendidas no contexto de expansão da IPA, com a instauração da obrigatoriedade da análise didática e da supervisão. Deve-se também levar em consideração a situação sócio-política local de ditadura e, no plano internacional, a Segunda Guerra Mundial.

O acontecimento que marca esse período é a chegada ao Brasil, em outubro de 1936, de Adelheid Lucy Koch (1896-1980). Judia, berlinense, Koch é uma mulher culta, amante das artes e de literatura. Formou-se em medicina pela Universidade de Berlim, em 1924. Em 1929, ingressou como candidata no prestigioso Instituto de Psicanálise de

Berlim, tendo se submetido a análise didática durante quatro anos e meio com Otto Fenichel. Recebeu supervisões clínicas da Dra. Salomea Kempner e da Dra. Tereza Benedek. Tornou-se membro da Sociedade de Psicanálise de Berlim em 1935, tendo apresentado nessa ocasião o trabalho “*Análise da resistência numa neurose narcísica*”.

Mas nessa Berlim dos anos 30 os tempos são duros. Desde 1933 Adolf Hitler está no poder e os efeitos da política do nacional socialismo se fazem sentir no interior do movimento psicanalítico. Nessa data, é aprovado o decreto de arianização das instituições médicas alemãs e as obras de Freud, como a dos escritores judeus, são queimadas em praça pública.

Em 1934, no XIII Congresso da IPA, 24 dos 36 membros do Instituto de Berlim, quase todos judeus, já haviam deixado a Alemanha. Eles o fazem forçados também pela estratégia que ficou conhecida como o "salvamento da psicanálise" colocada em ação por Ernest Jones, então presidente da IPA.

Após hesitar entre um exílio em Londres ou na Palestina, a jovem psicanalista, uma mulher de quarenta anos, sem experiência, mas corajosa e impulsiva, aceita a proposição de Jones e embarca com a família para São Paulo no mês de outubro de 1936. Ironicamente, um mês antes do seu embarque, em setembro, uma outra judia, alemã, Olga Benário, é obrigada a deixar o solo brasileiro. Essas duas mulheres cruzam o oceano no mesmo momento, uma extraditada pela ditadura de Vargas em direção à Alemanha por ser militante do Partido Comunista Brasileiro e esposa de Luis Carlos Prestes e, a outra fugindo do nazismo.

Somente em julho de 1937 a Dra. Koch foi procurar Durval Marcondes e, logo em seguida, iniciou seu trabalho pioneiro de clínica psicanalítica. Apesar da sua falta de experiência, Koch é, em 1937, a primeira e única analista didata da América Latina autorizada pela IPA a vir para o Brasil. Desse modo, coube ao casal Koch/Marcondes implantar a Psicanálise em solo paulista. Assim, em 1937 deu-se a partida para a formação teórica e prática sistematizada segundo os critérios da IPA, sob a orientação da psicanalista alemã Adelheid Koch.

Logo após sua chegada, em julho de 1938, durante o *1º Congresso Paulista de Psicologia, Neurologia, Psiquiatria, Endocrinologia, Identificação, Medicina Legal e Criminologia*, após tecer considerações sobre o id, o ego e o superego, Durval Marcondes

deteve-se na explanação dos critérios para a formação de psicanalistas, afirmando o terceiro passo do movimento: a institucionalização, com seus padrões para a profissionalização de acordo com os moldes da IPA. Daí em diante, esse discurso predominaria no país, impondo um tratamento globalizante à Psicanálise e difundindo conceitos e práticas que, via de regra, seriam considerados como verdadeiros e únicos. Para ser psicanalista o interessado tinha de assegurar sua *formação técnica* nas regras outorgadas pela IPA.

Os primeiros candidatos a analistas aceitos pela Dra. Koch foram: Durval Marcondes, Darcy Uchôa, Flávio Dias e Virgínia Bicudo. Os três primeiros são médicos. Virgínia Bicudo formou-se professora normalista, em 1930; educadora sanitária, pelo Instituto de Higiene da Universidade de São Paulo, em 1932; bacharel em Ciências Sociais pela Escola de Sociologia e Política, em 1945. É importante frisar sua formação acadêmica, pois ela foi a primeira candidata “não-médica”. Nessa época não existia, no Brasil, nem a formação nem a profissão de psicólogo. Com tais características, teve início a formação do primeiro núcleo psicanalítico da América Latina, com aspiração de vir a integrar-se como filiado à IPA. Foi um longo e árduo percurso até atingir esse alvo institucional.

Ainda que contrário às normas da IPA, mas forçada pelas circunstâncias, Adelheid Koch acumulava as funções, responsabilizando-se também pelos estudos teórico-técnicos e pelas supervisões clínicas dos candidatos. Uma das exigências da IPA é de que as atividades de formação sejam exercidas por diferentes analistas. Talvez essa restrição do grupo inicial tenha retardado o seu reconhecimento pela IPA. Entretanto, a IPA nunca questionou o fato de a Dra. Koch exercer as diferentes funções para um mesmo conjunto de candidatos, provavelmente compreendendo a dificuldade de não haver outros analistas didatas em São Paulo, tendo sido testemunha, no mínimo há uma década, do esforço tenaz e contínuo de Durval Marcondes nesse sentido.

A Dra. Adelheid Koch ampliou o número de candidatos em formação na medida de suas condições didáticas. Desde o início e ao longo dos anos 40, novos candidatos foram aceitos por ela, como Frank Philips, Henrique Mendes, Lygia Alcântara Amaral, Isaías Melsohn.

Pouco a pouco, os artigos de Durval Marcondes demarcam um novo campo de interesse. Se em 1928 seu artigo para a primeira *Revista de Psicanálise* enaltecia a contribuição da literatura para desvendar o mecanismo do inconsciente, seus textos

posteriores estão centrados na apresentação de resultados psicoterápicos (1930), fenômenos experimentais (1932), progressos “definitivos e confiáveis” (1935), bem como reflexões para o emprego da Psicanálise na medicina e na higiene mental (1933).

Vale ressaltar, entretanto, que a Psicanálise afastou-se do *establishment* acadêmico pela via da medicina, apesar de seu desejo de fazer parte dele: as portas da Faculdade de Medicina e da Escola Paulista de Medicina, nas mãos de Pacheco e Silva, que antagonizava com a Psicanálise, mantiveram-se seladas. Por isso, a Psicanálise entraria para a academia conduzida pelas mãos da higiene mental. Em 1934, Durval passou a dar aula no curso de Higiene Mental no Instituto de Higiene, atuando no quadro de uma legislação que dispõe sobre a profilaxia mental, a assistência e a proteção aos psicopatas, aprovada em 1934.

Marcondes divulga a Psicanálise como pode. Organiza conferências, publica seus primeiros artigos, tenta convencer os médicos a aceitarem não somente a nova disciplina, mas também uma mulher na direção desse movimento. Tarefa árdua e pouco convincente para um universo masculino e marcado pela medicina medicamentosa.

Em junho de 1944, foi constituído o Grupo Psicanalítico de São Paulo, contando com a Dra. Koch e com cinco analistas formados por ela (Durval Marcondes, Virginia Bicudo, Flávio Dias, Frank Philips e Darcy Mendonça Uchôa). Durval Marcondes foi eleito Presidente do Grupo.

Em 1950, foram contratados mais dois psicanalistas europeus, na condição de didatas. Um deles ficou durante algumas meses no país, desistiu de permanecer aqui e foi embora. Já Theon Spanudis (1915-1986) permaneceu entre nós e, logo, começou a desenvolver tanto sua clínica particular quanto assumiu suas funções didáticas. Spadinus emigrou de Viena para São Paulo, tendo feito sua formação e se tornado membro da Sociedade de Psicanálise de Viena. Fez sua análise didática com August Aichorn e uma reanálise com Otto Fleishman.

Em 1951, o grupo obteve, no Congresso Internacional de Amsterdã, o reconhecimento definitivo como filial da IPA. A vinda de Spanudis deve ter pesado bastante na decisão dos dirigentes da IPA, assim como pode ter chegado a ponto de saturação a protelação que se vinha fazendo com o reconhecimento provisório do grupo. O grupo passou a ser denominado Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo (SBPSP) e se tornou a primeira filial da IPA no Brasil.

Na década de 50, duas novas sociedades foram fundadas no Rio de Janeiro e, no início dos anos 60, foi fundada a Sociedade Psicanalítica de Porto Alegre, que recebeu forte influência da Psicanálise Argentina. A partir de 1960, com a criação da COPAL (atual Federação Psicanalítica da América Latina) e depois da Associação Brasileira de Psicanálise (ABP), em 1967, a Psicanálise brasileira foi se difundindo consistentemente, inclusive com a participação de grupos não-filiados à IPA.

No início deste novo milênio, podemos dizer que a Psicanálise está integrada de modo definitivo no âmbito científico e sócio-cultural do mundo ocidental, representando um instrumento poderoso não só em relação ao desvendamento dos mistérios da alma humana, mas também no equacionamento dos pungentes conflitos sociais da atualidade.

No capítulo seguinte será feita uma ponte entre as teorias do pai da Psicanálise e os modernistas, a fim de buscar as possíveis relações e influências das idéias de Freud sobre o Modernismo; bem como a relação entre os primeiros psicanalistas brasileiros e o movimento modernista.

3. Psicanálise e modernismo

Para o Modernismo, enquanto discurso estético que buscava romper com os valores tradicionais em prol do estilo e da singularidade, a Psicanálise serviu como modo de viabilizar a valorização de elementos periféricos, sendo utilizada para a crítica ao passadismo e também como instrumento para o questionamento dos valores de mercado e do trabalho que impunham severos limites para o prazer e para a vida. Em seu estudo sobre Mário de Andrade, Telê Porto Ancona Lopez, professora de literatura da USP e membro titular do conselho deliberativo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), entendeu o período modernista de 1922 e 1945 como um período em que foram absorvidas teorias estéticas e filosóficas, tendo como centro principal de indagações “o binômio psicanálise–marxismo”¹⁶.

A Psicanálise, portanto, foi uma das molas mestras para que o pensamento modernista atingisse a ruptura desejada em relação à tradição portuguesa. Na verdade, o pensamento psicanalítico circulava no meio intelectual do país desde a década de 1910.

¹⁶ LOPEZ, Telê Ancona. *Mário de Andrade: Ramais e Caminhos*. São Paulo: Duas Cidades, 1972, p. 195-6.

As propostas freudianas desembarcaram no país não apenas pela via da medicina psiquiátrica, mas, muitas vezes, por intermédio dos que viajavam para a Europa – como Oswald, que travou contato com a Paris futurista (a partir de 1909), Graça Aranha (de 1900 a 1920), Manuel Bandeira (1912), Ronald de Carvalho, além de Tristão de Athayde, Sérgio Milliet, Paulo Prado –, assimiladas a partir de uma leitura enviesada das vanguardas européias, que já propunham uma releitura de Freud. Aqueles que não viajaram para Europa buscaram conhecer a Psicanálise principalmente através de traduções francesas de Freud e de outros psicanalistas, como L Charles Badouin (1924), figurinha fácil nas estantes dos modernistas da época.

*“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”.*¹⁷

A pesquisa de Lopez¹⁸ na biblioteca de Mário de Andrade, por exemplo, acompanha as datas de edição e de composição de seus trabalhos, relacionando-os aos conceitos psicanalíticos por ele estudados e apresenta a hipótese de que suas leituras sobre esse tema teriam ocorrido principalmente durante a primeira parte da década de 1920. Na biblioteca de Mário, que está centralizada no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), existem sete livros das obras completas de Freud, além de dezenas de outros autores de Psicanálise. Entre eles, o livro *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade* de Freud (1905), que lhe foi dado por Paulo Prado, com dedicatória de 1923.

Os modernistas encontraram na obra freudiana uma fonte fundamental de pesquisa e de instrumento de reflexão e crítica em relação às idéias de raça, evolução e, sobretudo, à concepção da subjetividade (com a apropriação do discurso do inconsciente e da centralidade da sexualidade e do primitivo em sua produção), influenciando a construção dos personagens e o próprio ato da escrita.

Para dar consistência a tal posicionamento, eles buscaram destacar os conceitos freudianos que lhes poderiam servir de auxílio na crítica da civilização ocidental e na positivação do pulsional, da intensidade e do excesso. A substituição do idealismo

¹⁷ ANDRADE, Mário. *Poesias Completas*. São Paulo: Martins, 1980, p. 27-8.

decadente pelo inconsciente servia à proposta de libertar os mais diferentes recalques históricos, sociais, estéticos e étnicos do país. Dito de outro modo, considerava-se como diferença positivada o que tivera valor de menos, ou seja, de incompetência racial, genética, cultural ou causada pela fome e pelos vermes.

Foi assim que as expressões populares que haviam sido emudecidas e descartadas da memória da intelectualidade brasileira puderam ser positivadas no contexto cultural. E, com elas, outras 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 mordada secular como expressão subjetiva, como também se tornaram partes integrantes da brasilidade.

Na literatura, configurou-se um povo à margem da ideologia do trabalho, fortemente sexualizado, preguiçoso, irresponsável, com traços que indicavam o predomínio do pulsional sobre o racional e o tornavam inadequado à construção e à participação do progresso nos parâmetros do chamado Primeiro Mundo.

Não se almejava o racional, nem o afã de produzir capital, mas sim a alegria de outros poderes. A invenção do país que se desejava e o intuito de libertação dos grilhões do colonialismo cultural e do passadismo abriam espaço para a criação do novo, enchendo o artista de alegria.

Pode-se dizer, portanto, que a Psicanálise serviu também como meio para uma nova linguagem, no que diz respeito tanto à formação de novos vocábulos (falava-se em inconsciente, sonho, sexualidade, associação livre, recalque, sublimação, regressão, fixação, etc.) e ao ato de escrever, quanto ao conteúdo, ou seja, seu desenvolvimento imbricou-se com a arte modernista, sendo meio de suporte e da expressão dos afetos.

As mais diversas revistas modernistas trouxeram Freud à baila, quer seja nas citações e traduções, quer seja na pena de seus poetas e escritores. Do mesmo modo, a concepção de Mário de Andrade sobre o processo de criação em *“Prefácio Interessantíssimo”*:

*“Ribot disse algures que inspiração é telegrama cifrado transmitido pela atividade inconsciente à atividade consciente que o traduz. Essa atividade é que pode ser repartida entre poeta e leitor...”*¹⁹

¹⁸ LOPEZ, Telê Ancona. *Mário de Andrade: Ramais e Caminhos*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

¹⁹ ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas*. São Paulo: Martina, 1980, p. 27.

Confirmando essa tendência, Oswald escreveu o romance “*Serafim Ponte Grande*”, no qual Freud é chamado a *falar*:

*“Prezado e grandíssimo Sr. Sigismundo.
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 (...)”*²⁰.

Os exemplos são intermináveis e demonstram que a interação entre o chamado Modernismo de 1922 e a Psicanálise não se limitou ao plano intelectual, sendo encontrada também nas relações dos artistas com seus próprios processos de criação e produção, bem como em seus posicionamentos pessoais e políticos para com o país.

3.1 Os modernistas deglutindo Freud

O Modernismo, em sua primeira fase – não custa lembrar que valorizei neste trabalho a primeira fase modernista como sendo aquela referida principalmente à busca de ruptura com a colonização cultural – foi, decerto, um movimento de subversão, embora as obras, abundantes e irregulares, tenham permanecido envoltas nos processos de contradição inerentes à crise que (as) produziram. Assim como a mentalidade senhorial que nos regeu não terminou com o fim da escravatura, o conservadorismo do pensamento contaminou os modernistas. Mas não do mesmo modo: os modernistas travaram uma luta com o lugar de colonizado, tornando-se conscientes do que isso representava dentro deles mesmos, bem como na cultura de repetição-do-mesmo que os banhava e que procuraram implodir. Em outras palavras, travava-se uma luta entre colonizado e colonizador no interior de cada sujeito.

Assim, se por um lado podemos ver no percurso desses autores as contradições e ambivalências entre o que propunham e faziam, há outros aspectos em suas obras que apresentam um sentido de radicalidade e ruptura fortíssimo e que se referem a um processo de análise crítica do mundo e de si mesmo. Manuel Bandeira, por exemplo, embora mantivesse alguns traços do que chamava de “*alma ruim*” e que ele remontava a um certo

registro romântico das emoções, relativizava ou mesmo neutralizava tais tendências por meio da tomada de consciência dessa marca na sua escrita e por meio da busca de síntese e da leveza de ser modernista.

Através das obras, infiltrava-se uma apropriação singular da Psicanálise que trazia um novo olhar sobre o ato da escrita e sobre o si-mesmo, que estava voltado para o Brasil. Tratava-se de analisar o brasileiro não mais pela via da raça, da cor, da geografia, e sim pela via da cultura e de sua singularidade. À pergunta “*Quem sou eu?*”, que fervilhava no pensamento intelectual da época, se juntou à Psicanálise com seus conceitos de divisão, inconsciente e enigma, que assim passaria a representar um novo discurso, um novo caminho de leitura do si-mesmo e do mundo.

“Assim incapaz e frágil diante da vida (...) era natural que a poesia de Carlos Drummond de Andrade se alargasse em uma maior detalhação individual. De fato: a caracterização psicológica de Alguma Poesia não assume apenas as verdades totais do indivíduo (...). Dois seqüestros tem no livro, pelo menos dois, que me parecem muito curiosos: o sexual e o que chamarei ‘da vida besta’. Ao seqüestro da vida besta, Carlos Drummond de Andrade conseguiu sublimar melhor. Ao sexual não; não o transformou lyricamente: preferiu romper adestro contra a preocupação e lutas interiores, mentindo e se escondendo. (...) onde o seqüestro explode com abundância provante é no livro estar cheio de coxas e especialmente de pernas (...)”²¹.

Os exemplos desse novo modo de interpretar são muitos, mas Mário e Oswald talvez tenham sido aqueles que mais buscaram a construção de uma nova estética como crítica à modernidade com maior consequência. Ademais, influenciaram os modernistas de todo o país.

A partir de análises baseadas principalmente nas obras *Interpretação dos Sonhos* (1900), *Sobre a Psicopatologia da Vida Cotidiana* (1901), *Três Ensaios para a Teoria da Sexualidade* (1905), *O Chiste e sua Relação com o Inconsciente* (1905), *A Moral Sexual Civilizada e a Doença Nervosa Moderna* (1908), *Cinco Lições de Psicanálise* (1909-10), *Totem e Tabu* (1912-3), *Contribuição à História do Movimento Psicanalítico* (1914), *Reflexões para os Tempos de Guerra e a Morte* (1915), *Conferências Introdutórias para a Introdução na Psicanálise* (1915-1917), *Alguns Tipos de Caráter encontrados no Trabalho Psicanalítico* (1916), *Além do Princípio do Prazer* (1920), *Psicologia Coletiva e Análise*

²⁰ ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas, vol.2*. Coleção Vera Cruz. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, p. 218.

²¹ ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins, 1980, p. 35.

do *Eu* (1923), *O Eu e o Isso* (1923) de Freud, esses dois autores compreenderam a civilização ocidental como responsável por uma série de mazelas do país. Ainda mais: sua leitura deixa transparecer que acreditavam na idéia de que a memória brasileira foi forjada a partir de um recalque primordial.²²

Com Freud, apesar de reconhecerem os avanços técnicos que facilitam a vida do homem moderno, tomaram consciência do ônus das exigências civilizatórias ocidentais na vida libidinal e no campo das subjetividades singulares, ao mesmo tempo em que denunciaram a fragilidade dos códigos fundamentados na ciência e na razão.

*“Será decisivo saber se, e até que ponto, é possível diminuir o ônus dos sacrifícios pulsionais imposto às pessoas, reconciliá-las com aquelas moções pulsionais que necessariamente devem permanecer e fornecer-lhes uma compensação”*²³.

Mário e Oswald queriam dar voz às formas subjetivas que o racionalismo, o cientificismo e a moral católica sacrificaram. Por isso, de um lado, valorizaram o inconsciente do sujeito na busca do sonho (como disse Freud: “A interpretação de sonhos é na realidade a estrada real para o conhecimento do inconsciente”²⁴) e, com ele, o lírico, a associação livre, a mínima palavra-coisa que pudesse oferecer o estranhamento capaz de fazer eclodir o novo. E, do outro, no campo da cultura, o que se relacionava com o inconsciente. O primitivo, considerado excluído de influência ocidental, foi metaforizado no homem dos afetos, dos desejos, dos sentidos e das sensações, referido ao brasileiro e à sua sexualidade; a idéia de que a infância e a pré-história seriam pontos fundamentais na genealogia do sujeito, transformada na consideração da pré-história do Brasil, logicamente anterior ou externa à cultura imposta, como fonte de descobertas a serem feitas para que se constituísse o brasileiro apropriado de si mesmo.

3.2 Psicanalistas modernistas

Entre os primeiros médicos interessados no pensamento psicanalítico, havia um grupo importante interessado na sua aplicação para a análise da literatura.

²² LAFETÁ, João Luiz. *1930: A Crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974, p. 11-2.

²³ FREUD, Sigmund. *O futuro de uma ilusão*. In: *Obras Psicológicas Completas da Edição Standard Brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 1990. vol. XXI, p. 141.

²⁴ FREUD, Sigmund. *Cinco lições de psicanálise*. In: *Obras Psicológicas Completas da Edição Standard Brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 1990. vol. XXI, p. 29-37.

“O doutor Luís Ribeiro do Vale, na sua tese de doutoramento em 1918 (ano letivo de 1917) refere-se ao meu livro – “Policarpo Quaresma”. O título é ‘Psicologia Mórbida na Obra de Machado de Assis’”²⁵.

Nessa área, os estudos foram numerosos. Entre eles, destacam-se os de Luís Ribeiro do Vale (*Certos Escritores Brasileiros Psico-Patologistas* - 1934), os de Américo Valério (*Machado de Assis e a Psicanálise* - 1930), os de Durval Marcondes (*O Símbolo Estético na Literatura* - 1952) e os de Osório César (*Contribuição ao estudo do simbolismo místico dos alienados* - 1927).

O uso da Psicanálise para novos fins afastava esses médicos da perspectiva organicista, apesar da utilização de técnicas advindas dessa escola continuarem a ser bastante difundidas nas práticas da época. Tratava-se então de uma apropriação da Psicanálise que, apesar de advinda do meio médico, promoveu uma certa ruptura com suas práticas. Neves-Manta foi um dos pioneiros que buscavam a psicanálise como meio de ruptura:

“(...) eu me permito (...) trazer Freud à baila. E jogá-lo, renovacionário, de encontro a Kraepelin. E concluir afinal mais inclinado aos aforismos sintéticos do mago vienense do que a avalanche atravancada da velha sabedoria conservadora”²⁶.

Além dele, outros médicos se apoiaram na Psicanálise para buscar modos mais eficientes no auxílio à população mais desvalorizada socialmente e à sua fala:

“(...) Odilon Galotti no Rio, James Ferraz Alvim em São Paulo e Ulysses Pernambuco, em Recife (para citar alguns nomes, reconhecidos pela própria LBHM como representantes da psiquiatria brasileira) orientavam suas pesquisas numa direção totalmente oposta (...)”²⁷.

Esses primeiros psicanalistas tomaram parte ativa na difusão da Psicanálise no país, utilizando a Psicanálise em sua clínica, como Ulisses Pernambuco a partir de 1931, fazendo traduções da obra de Freud e tomando parte da primeira Sociedade de Psicanálise de São Paulo.

²⁵ BARRETO, Lima. *Um longo sonho do futuro; diários, cartas, entrevistas e confissões diversas*. Rio de Janeiro: Graphia, 1919, p. 138.

²⁶ NEVES-MANTA, I.de L.. *A Psicanálise da alma coletiva*. Rio de Janeiro: Flores e Mano, 1932, p. 72.

²⁷ COSTA, Jurandir Freire. *História da Psiquiatria no Brasil*. Rio de Janeiro: Campus, 1989, p. 109.

O novo instrumento de trabalho, aliado à busca de ruptura com a tradição e o interesse pela produção artística marcaram um forte laço entre os campos: enquanto os médicos liam os textos de Badouin, os modernistas reproduziam em suas revistas os trabalhos desses autores. É assim que podemos encontrar Iago Pimentel traduzindo *As Cinco Lições de Psicanálise* de Freud numa revista modernista e Ascânio Lopes escrevendo sobre “O papel do instinto no mundo” em outra.

Mas o discurso desses estudiosos permanecia sem a aceitação necessária para expandir-se, quer seja dentro da comunidade médica, quer seja na intelectualidade local. Franco da Rocha serve como um bom exemplo das dificuldades enfrentadas para driblar as resistências contra a implantação da psicanálise no meio médico. Ele sofreu fortes retaliações por causa da ousadia de suas exposições sobre a sexualidade, chegando a gerar na congregação da Faculdade de Medicina uma certa apreensão em relação a sua sanidade mental. Havia, de fato, uma forte resistência à psicanálise na sociedade médica da época.

Como comentamos anteriormente, Durval Marcondes, já em 1919, ainda estudante, encantara-se pela Psicanálise. Através do contato com outro antigo professor, Raul Briquet, conheceu, em 1924, o *International Journal of Psychoanalysis* e resolveu aventurar-se pela Psicanálise, passando a exercê-la autodidaticamente, quando Franco da Rocha já estava aposentado.

Durval também sofreu resistências ao seu trabalho, sendo continuamente desencorajado por seus colegas de hospital a analisar os pacientes internados pela Psicanálise, porque para a maioria dos médicos conversar com os pacientes era uma perda de tempo.

Em 1926 ele redigiu o livro *O simbolismo estético na Literatura – ensaio de uma orientação para a crítica literária baseada nos conhecimentos fornecidos pela psycho-analyse*, tese de concurso para a cátedra de literatura no ginásio do estado, onde destacou a importância do simbolismo na obra literária, por este levar às últimas conseqüências o “pensamento simbólico primitivo”²⁸, e apontou o valor da interpretação psicanalítica para dar à crítica literária profundidade e valor científico²⁹. Naquele trabalho, Marcondes ressaltou que o estudo analítico do simbolismo estético teria o mesmo valor psicológico da

²⁸ MOKREJS, Elisabete. *A Psicanálise no Brasil: as origens do pensamento psicanalítico*. Petrópolis: Vozes, 1993, p. 14.

²⁹ Op. cit., p. 33.

interpretação dos sonhos e que caberia à Psicanálise analisar a imagem estética e procurar o complexo inconsciente a que ela está ligada, desvendar as verdades latentes a que ela se prende na psique do artista.

Durval Marcondes não foi apenas médico, mas também escritor e poeta modernista comprometido com o projeto dos artistas e intelectuais paulistas, empenhados numa revolução estética e cultural. As relações de Durval Marcondes com o grupo de poetas e escritores do modernismo eram muito próximas, tendo inclusive publicado o poema “*Sinfonia em Branco e Preto*” no primeiro número da Revista *Klaxon* de agosto de 22 (1972), famosa revista literária modernista, ao lado de poetas como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Graça Aranha e de Sérgio Buarque de Holanda.

Tal disposição nos leva a supor que a abertura de Durval Marcondes para a psicanálise foi facilitada por sua relação com a literatura em geral e, em especial, pela sua inserção na estética modernista, o que nos leva a hipótese desta ter sido uma grande incentivadora para o aprofundamento nos temas psicanalíticos e, por conseguinte, para seu contato com Franco da Rocha. De qualquer modo, seu interesse encontrava-se fortemente entrelaçado pelas letras e pela Psicanálise.

Mas Durval expandiu-se para além do campo da crítica literária, indo experimentar a Psicanálise em sua prática, “o que lhe valeu a alcunha de excêntrico e esquizóide” (MARCONDES *Apud*. MOKREJS, 1993, p. 51). Os resultados de sua clínica foram apresentados nas reuniões da *Associação Paulista de Medicina* e os casos publicados na *Revista da Associação Paulista de Medicina* (de 1932 a 1940), o que representou uma novidade para o campo de Psicanálise da época. Diversas vezes, ainda segundo Mokrejs, Durval teve sua palavra cassada nas reuniões para que não falasse de suas “tolices”.³⁰

É do entrelace entre os movimentos de resistência e a afirmação da psicanálise na cultura e na arte que, como foi visto, instituiu-se, em 1927, a primeira Sociedade Psicanalítica, em torno de escritores, artistas plásticos, jornalistas, escultores, médicos e professores, que buscavam, a partir de referências bastante distintas entre si, novos modos de reunião.

Sua inauguração aconteceu no Lyceu Nacional Rio Branco de São Paulo e era constituído pelo grupo paulista – criado em novembro de 1927 – e pelo grupo do Rio de

Janeiro – criado em junho de 1928. O centro paulista tinha Franco da Rocha como diretor e Durval Marcondes como secretário, enquanto que o do Rio tinha como presidente Juliano Moreira e como secretário Júlio Porto-Carrero. Assim, foi apenas em 1927, com pelo menos dez anos de Modernismo já em plena difusão nas letras e na cultura e sua íntima relação com a Psicanálise que se formou a primeira Sociedade de Psicanálise em São Paulo. O estabelecimento da sociedade de 1927 teve como objetivo primeiro compreender e explicar o psiquismo humano, bem como o de difundir a Psicanálise na cultura, sem que necessariamente estivesse envolvida a Psicanálise como uma prática terapêutica.

Havia um interessante intercâmbio entre os temas da Psicanálise e professores universitários, médicos e artistas, como o poeta Menotti Del Picchia, o jurista Cândido Motta Filho e o educador Lourenço Filho. A variedade de profissionais e perfis marcou um pensamento pluralista que torna bem plausível a suposição de que o projeto dessa sociedade incluísse um outro, ainda mais amplo, relacionado à questão central da época: o Brasil (re)descoberto pelo Modernismo.

Além dos membros na primeira reunião, a Sociedade Psicanalítica foi ponto de encontro de muitos intelectuais e *socialites*. A alta posição social dos que a freqüentavam auxiliou na continuidade do processo de implantação e difusão da Psicanálise. As palestras dessa sociedade eram consideradas como um verdadeiro acontecimento social, saindo em diversas revistas de moda e jornais e sendo freqüentadas por Olívia Guedes Penteadó (que foi quem criou o Salão de Artistas de Arte Moderna), Tarsila do Amaral (artista plástica e uma das mulheres de Oswald), Paulo José de Toledo (Academia Brasileira de Letras), Renato Jardim (educador), entre outros. Nascia, desse modo, uma inserção singular da Psicanálise no Brasil.

Entretanto, vale uma ressalva: do mesmo modo como os modernistas das artes, os primeiros psicanalistas da Sociedade eram sujeitos de sua época, expostos a um movimento inconstante de idas e vindas na busca pela ruptura com o passadismo. Se nem sempre apresentaram um trabalho de ruptura com o saber médico e com o pensamento mais tradicional há, todavia, uma radicalidade na busca de trazer a Psicanálise e difundi-la no âmbito social, bem como na sua aventura de auto-conhecimento. Sob este ângulo, poder-se-ia dizer que ambos traziam a postura crítica e de vanguarda.

³⁰ MOKREJS, Elisabete. *A Psicanálise no Brasil: as origens do pensamento psicanalítico*. Petrópolis:

De fato, neste primeiro momento de entrada na cultura, a Psicanálise, quer vindo pelas mãos de um Oswald, quer advinda das discussões da sociedade fundada por Durval Marcondes, vinha fornecer ao pensamento brasileiro um novo modo de explicar a categoria de sujeito que se aliou aos sistemas até então existentes de busca de respostas para as questões sobre a identidade brasileira, distanciadas dos muros das ciências reconhecidas.

Alguns dos membros da Sociedade Psicanalítica buscavam claramente uma ruptura com as maneiras tradicionais do pensamento médico: Osório César, por exemplo, implantou um trabalho importante de análise da expressão artística dos alienados do Juqueri. Escreveu *Contribuição ao Estado do Simbolismo Místico nos Alienados* (1927) e muitos artigos.

Em 1928, Durval fundou a primeira *Revista Brasileira de Psicanálise* (de apenas um número), onde nos oferece o testemunho de que, nessa época, muito se falava de Psicanálise no país, embora poucos houvessem que a estudassem e a utilizassem na prática, havendo contra ela uma grande resistência. Neste volume, Durval publicou, ainda, o artigo “Um Sonho de Exame – Considerações sobre *A Casa de Pensão*, de Aluísio de Azevedo”, onde analisou o sonho de Amâncio sobre o medo dos exames como relacionado à angústia infantil de castração advinda do complexo edípico.

Esse grupo de psicanalistas participa, portanto, de um movimento dinâmico contemporâneo ao Modernismo, sem deixar transparecer claramente que o modernismo pertence ao mesmo movimento de ruptura com a psiquiatria. Será que em algum momento essa ligação foi reconhecida? Ao contrário, a história da Psicanálise oficialmente contada parece apontar duas vias: ou a contribuição dos modernistas fica de fora ou, então – num máximo de concessão – apresenta-se à contribuição da Psicanálise para a literatura. Fica assim *seqüestrada*, improdutiva, essa terceira via: toda uma contribuição importante nos primórdios da história do movimento, cujo desaparecimento será passado em revista adiante.

Conclusão

Para concluirmos este trabalho, faz-se necessário citar a Exposição “*Freud: Conflito e Cultura*” que funcionou como importante elemento motivador da realização

deste trabalho. Nela vimos expostos alguns dos principais documentos e obras que atestam a vinculação Psicanálise e Modernismo que abordamos nesta monografia.

A exposição “*Freud: Conflito e Cultura*” foi realizada no ano de 2000, em cidades expoentes no Brasil como São Paulo e Rio de Janeiro e depois de ter percorrido alguns outros lugares do mundo. Aqui no Brasil, a exposição reuniu-se a uma outra mostra complementar: “*Brasil: Psicanálise e Modernismo*”. As duas atingiram o público com documentos, fotos e obras de arte, formando um grande panorama da obra do fundador da Psicanálise e sua influência no Brasil modernista.³¹

A primeira foi originalmente organizada pela Biblioteca do Congresso de Washington, sendo considerada a maior exposição já realizada sobre o fundador da psicanálise e seu legado à cultura ocidental. Reuniu objetos de uso pessoal de Freud, o famoso divã, sua coleção de antiguidades, fotos, manuscritos e vídeo-clips, que ressaltavam a enorme penetração do pensamento freudiano na cultura popular e erudita.

A realização dessa mostra internacional só foi possível graças a coleção Freud, núcleo da Biblioteca do Congresso Americano em Washington criado em 1942. Essa coleção é composta atualmente de mais de cinquenta mil manuscritos, livros, cartas, fotos, filmes, depoimentos, etc. Em 1993, a Biblioteca anunciou o projeto de uma grande exposição pública desse acervo. A esse anúncio seguiu-se um debate polêmico nos Estados Unidos, o que expressa a atualidade do impacto das idéias e das práticas iniciadas pela Psicanálise cem anos atrás. “*Freud: Conflito e Cultura*” foi uma realização com a colaboração do Museu Freud de Londres e do Museu Sigmund Freud de Viena.

A exposição foi organizada em três grandes blocos que acompanharam o percurso do pensamento freudiano. *Os Anos de Formação*, onde foram apresentados dados biográficos sobre a origem e o ambiente sócio-cultural de Sigmund Freud; *O Indivíduo: Terapia e Teoria*, onde se pôde ver a evolução dos principais conceitos formulados por Freud vinculados aos casos clínicos; e *Do Indivíduo à Sociedade*, que retratou a expansão da Psicanálise para o campo social e cultural. “*Freud: Conflito e Cultura*” foi inaugurada em outubro de 1998, em Washington, onde permaneceu até janeiro de 1999; esteve em Nova York, Viena, Los Angeles, São Paulo, Rio de Janeiro, dentre outras localidades.

³¹ www1.uol.com.br/folha/pensata/vaguinaldo_20001015.htm

A forte polêmica que cercou a exposição em Washington não encontrou ressonância no Brasil. Ao contrário, a exposição encontrou aqui uma grande recepção que se demonstra pelo contraponto apresentado na mostra paralela “*Brasil: Psicanálise e Modernismo*”. Essa exposição foi organizada em São Paulo por um grupo de psicanalistas e intelectuais. Tratou-se de um contraponto à exposição norte-americana, demonstrando as precoces relações existentes entre a Psicanálise e seu criador e a revolução estético-ideológica proposta pelo Modernismo. Com curadoria do crítico de arte e cineasta Olívio Tavares de Araújo e dos psicanalistas da Associação Brasileira de Psicanálise, Leopoldo Nosek e Maria Ângela Moretzsohn, a mostra aprofundou e inseriu a exposição no contexto brasileiro, remetendo-nos às vias de entrada da Psicanálise no país.

As relações entre a Psicanálise nascida com Freud e a proposta estético-ideológica da Semana de 22 foram estabelecidas a partir da pesquisa das professoras da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da USP Gilda de Mello e Souza e Telê Porto Ancona Lopez e um grupo de psicanalistas coordenados por Maria Ângela Moretzsohn. A exposição foi basicamente de documentos e correlatos, possuindo também um segmento de artes visuais.

Foi a primeira vez em que se mostrou, de maneira tão completa, como a Psicanálise penetrou em São Paulo na década de 20, no bojo de intensas transformações sócio-econômicas, tais como a rápida urbanização, alterações na estrutura familiar patriarcal, transformações no papel da mulher na sociedade e uma intensa efervescência cultural que tem seu ápice na Semana de Arte Moderna de 1922.

Reconhecendo a riqueza do legado freudiano como instrumento de reflexão sobre a cultura, pretendeu-se na mostra realizar uma série de atividades paralelas, tendo como eixo principal a conexão da Psicanálise com a cultura, dentro do campo das inquietações do homem e da sociedade neste milênio. Para os simpósios, foram convidados psicanalistas brasileiros, latino-americanos, europeus e norte-americanos, além de profissionais e intelectuais de outras áreas do saber. Permitindo, assim, a consideração e o questionamento de diferentes idéias, comuns a diversas áreas do conhecimento humano.

Certamente a Psicanálise atuou sobre os artistas enquanto indivíduos e isso se traduziu em questões de linguagem e novos conteúdos formais. Foi surpreendente perceber que Freud e a Psicanálise penetraram na cultura brasileira antes mesmo da explosão do

Surrealismo na França. O Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade é um desses exemplos. Mas, talvez, quem mereça maior destaque seja Mário de Andrade. Leitor assíduo de Freud, que teve suas idéias e sua obra profundamente influenciadas pelo freudismo, sendo responsável pela primeira interpretação freudiana da cultura brasileira. As cartas que trocava com seus jovens orientandos era praticamente um divã, onde os ouvia e os orientava meio que ao modo de um psicanalista.

O quadro histórico de uma sociedade em acelerada mudança e modernização tornou possível, no Brasil, a chegada da Psicanálise como um dos efeitos do projeto iluminista e científico que sempre animou, desde a Primeira Guerra Mundial, as classes em ascensão econômica e política. Mesmo enfrentando barreiras conservadoras nos meios acadêmicos e psiquiátricos tradicionais, movidos, sobretudo, pelo positivismo da Primeira República, a Psicanálise acabou por integrar-se no projeto modernizador nacional.

O seu período de implantação correspondeu, justamente, ao momento de uma funda crise civilizadora nacional e internacional, no entreguerras. Foi, nesse sentido, um efeito dessa crise, mas, sobretudo, a resposta a uma demanda das classes ascendentes por um ingresso na modernidade. Ao contrário da Psicanálise na Europa, que antecedeu o século XX, a nossa, em que pese o atraso, correspondeu a uma transformação filosófica, estética e sociológica que jogava o país no patamar das nações modernas. Seu caráter de esclarecimento e de iluminismo indisfarçáveis está diretamente ligado à presença de Durval Marcondes e do movimento modernista, ao qual ele pertencia.

O fato é que a Psicanálise teve um desenvolvimento imbricado com a arte, desde um plano mais profundo, em que o vocabulário é essencialmente meio de suporte, de expressão de uma vivência emocional, tanto de uma pessoa, quanto de uma época; até o plano, mais manifesto, de simples transposições de uma área para outra, como recurso de exploração da própria área.

Assim, quando Dadaístas e Surrealistas, à luz da "descoberta" do inconsciente começam a decretar o primado das formas livres, da inconsciência se sobrepondo aos apelos da razão e do cotidiano, Durval Marcondes inicia sua descoberta de Freud. Marcondes se aproxima dos modernistas brasileiros e publica um poema na revista "Klaxon", em agosto de 1922 (quase seis meses depois da Semana de Arte Moderna). Seu

poema, "*Sinfonia em Branco e Preto*", veio impresso no mesmo número em que se edita "*Paulicéia Desvairada*", de Mário de Andrade.

Como citamos anteriormente, quando Durval Marcondes e Franco da Rocha fundam a Sociedade Brasileira de Psicanálise, em 1927, alguns homens das letras, como Menotti Del Picchia, estavam inscritos entre os 24 primeiros membros. E o movimento se alastra.

A Psicanálise começava a ocupar a atenção da sociedade brasileira e de seus intelectuais. É discutida por Oswald de Andrade em seus manifestos (para ele, a teoria de Freud é o último romance da burguesia), influencia decisivamente a obra do pintor Ismael Nery e, desde então, se incorpora ao imaginário dos principais escritores e artistas. Mário de Andrade lia atentamente a bibliografia psicanalítica. O psicanalista Theon Spanudis, que chegou ao Brasil na década de 50, abandonou a Sociedade de Brasileira Psicanálise para ir ao encontro da literatura. Acompanhando a Psicanálise e a vida de Franco da Rocha, o pintor Lasar Segall (1891-1957) vai ao Juqueri, em 1942, e faz desenhos de internos.

O certo é que desde cedo a Psicanálise deitou raízes por aqui. Como foi visto, a primeira referência a Freud foi feita em 1889 pelo médico baiano Juliano Moreira. O século XX foi impregnado pela obra de Freud. Noções como inconsciente, pulsão, recalque e complexo de Édipo entraram na vida de muitos, mesmo na de gente que jamais leu uma linha escrita por aquele médico judeu, culto e engenhoso. Freud tornou-se um clássico, digamos, como Nietzsche, Weber ou Marx, o que significa que se pode pensar contra ele, mas não se pode pensar sem ele.

Enfim, a Psicanálise se cola ao Modernismo para inventar o Brasil do século 20.

Bibliografia

ANDRADE, Mário de. *O Movimento Modernista*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942.

_____. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins, 1980.

_____. *Poesias Completas*. São Paulo: Martins, 1980.

ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972. Coleção Vera Cruz. 2 v.

BARRETO, Lima. *Um longo sonho do futuro; diários, cartas, entrevistas e confissões diversas*. Rio de Janeiro: Graphia, 1998.

BIRMAN, J. *Freud e a Experiência Psicanalítica*. Rio de Janeiro: Taurus, 1989.

_____. *Por uma estilística da existência*. São Paulo: Editora 34, 1996.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1983.

BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro I - Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

CHEMAMA, Roland (org.). *Dicionário de Psicanálise Larousse*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.

COSTA, Jurandir Freire. *História da Psiquiatria no Brasil*. Rio de Janeiro: Campus, 1989.

FIGUEIRA, Sérvulo Augusto. Contextual da Psicoterapia de Albert Sheflen. In: _____ (org.). *Psicanálise e Ciências Sociais*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Ed., 1980.

FREUD, Sigmund. O futuro de uma ilusão. In: _____ *Obras Psicológicas Completas*. Ed. Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1990. XXI v.

_____. Cinco lições de psicanálise. In: _____. *Obras Psicológicas Completas*, Ed. Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1990. XXI v.

GHELFI, Maria Lúcia Fernandes. *Novíssima: Estática e Ideologia na década de 20*. São Paulo: IEB, 1987.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: A Crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

LIMA, Luiz Costa. *Pensando nos Trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

LOPEZ, Telê Ancona. *Mário de Andrade: Ramais e Caminhos*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

MOKREJS, Elisabete. *A Psicanálise no Brasil: as origens do pensamento psicanalítico*. Petrópolis: Vozes, 1993.

MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade Modernista. Sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

NEVES-MANTA, I. de L. *A Psicanálise da alma coletiva*. Rio de Janeiro: Flores e Mano, 1932.

SCHARZ, Roberto. *Que horas são – Ensaio*. São Paulo: Cia da Letras, 1987.

SAGAWA, Roberto Yutaka. *Redescobrir as Psicanálises*. São Paulo: Lemos, 1991.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu Extático na Metrópole*. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Cia da das Letras, 1992.

As Artes Plásticas no Período Barroco e no Modernismo e a Ética da Psicanálise

*Rafael Guarize de Almeida**

Introdução

O homem barroco e o do século XX são o 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 teias de uma estrutura anacrônica que o aliena das novas evidências da realidade. No passado a Contra-Reforma, a inquisição, o absolutismo, e no presente, o risco da guerra nuclear, o sub desenvolvimento 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.

Partindo desta idéia central, este estudo tem por objetivo verificar as relações existentes entre as artes plásticas no período barroco e no modernismo com a sistemática ética da psicanálise veio propor.

Esta idéia surgiu através da minha participação no Treino de pesquisa orientado pela professora Denise Maurano no Departamento de Psicologia da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Nossos estudos direcionam se para as relações entre a tragédia, a estética barroca, e a ética da psicanálise, e se encaminham em uma etapa mais avançada para verificar quais estéticas da Arte Moderna colocam-se ao lado do Barroco e da Arte Trágica numa perspectiva onde a concepção do belo atua na transfiguração do horror que se demarca com a ética da psicanalítica.

Visa este trabalho de pesquisa, mostrar o barroco e o modernismo não só como estilo artístico, mas também como uma expressão que perdura em outras épocas e que guarda íntima relação aos aspectos presentes na experiência da clínica psicanalítica.

As etapas realizadas se iniciam com a descrição do momento histórico da arte barroca, suas principais características e seus principais representantes. Em seguida

* sobre o autor.

trabalharei o período Modernista, também descrevendo o momento histórico que ele acontece, suas características principais e seus representantes.

Ao decorrer deste trabalho, estarei identificando pontos de ligação entre a ética da psicanálise e as artes plásticas no período barroco e modernista. Ressaltarei, também, a intenção daqueles artistas em construir obras que acessavam o inconsciente.

Posteriormente, apresentarei questões relativas a ética da psicanálise, ética esta, que se sustenta no paradoxo, na falta de certezas, no desamparo e no desejo do sujeito.

1. Momento histórico do barroco

1.1 Histórico do período Barroco

O barroco foi o estilo que se manifestou em várias formas de arte na Europa ocidental e na América Latina, prevalentemente, da metade do século XVI ao final do século XVII. A arte barroca é monumental e plena de detalhes dramáticos.

Os artistas, a partir da segunda metade do século XVI, rebelaram-se contra a arte renascentista, que era contida e primava pela harmonia, simplicidade e equilíbrio simétrico. Os pintores, arquitetos e escultores barrocos conseguiram estabilizar-se em formas mais dramáticas e rebuscadas.

Seu primeiro impulso partiu da Itália. “O movimento barroco se desenvolveu, num período histórico de autoritarismo, o qual baseava na centralização absoluta do poder nas mãos do rei”¹. Muitos soberanos europeus pretendiam um estilo artístico que exaltasse seus reinos, expressando o poder e a autoridade do chefe de Estado.

Etimologicamente, barroco significa, cova, barranco, penedo pequeno e irregular, pérola irregular, nome de várias pedras preciosas, estilo artístico e literário. A etimologia da palavra é controvertida. Segundo alguns é originalmente portuguesa (significando pedra de superfície irregular) e “barrueco”, seu equivalente em espanhol, seria a sua tradução, e assim, uma alusão às formas irregulares do estilo artístico barroco. O fenômeno barroco compreende maior parte da produção artística e literária ocidental entre meados do século XVI e final do século XVII embora em alguns países tenha se estendido até o século XVIII e conhecido como “Barroco Tardio”. O período barroco é posterior ao Renascimento e

¹ BAZIN. Germain. *Barroco e Rococó*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

anterior ao Neoclassicismo. Até o século XIX o termo era pejorativo e a partir daí é incorporado a ele conceitos complexos com aspectos ideológicos e estilísticos. Por seu desenvolvimento ter se dado na Espanha pretendeu-se ligar este estilo à Contra-Reforma que nos séculos XVI (últimos anos) e XVII, provocou um sentimento de exaltação religiosa em diversas partes da Europa, aonde podemos observar nas igrejas barrocas a representação mais fiel do drama e emoção desse movimento religioso. A companhia de Jesus e a Contra-Reforma trouxeram, para aquela época uma nova onda de religiosidade aonde destacavam – se sentimentos contraditórios muito bem representados pela arte barroca que oscilava entre o clássico e o pagão o medieval e o Cristo.

Ao se ligar o Estilo Barroco a Contra Reforma sendo uma reação espiritualista contra as tendências antropocêntricas de um Renascimento imbuído do paganismo e do humanismo grego-romano. Contra isso está a verificação de que nem sempre o barroco se opôs ao Renascimento, já que neste último há traços do Barroco no renascentista e maneirista Michelangelo.

A sua vinculação com a Contra Reforma perde força quando se verifica que o estilo barroco estendeu-se por países protestantes como a Alemanha e Inglaterra, sobretudo quando se pensa em J. S. Bach e Handel. Sem dúvida, a religiosidade está presente e é uma constante no barroco e reconcilia contrários: “o antropocentrismo renascentista e o teocentrismo medieval, dizendo de um sensualismo e de um misticismo como se pode perceber em El Greco e um naturalismo pictórico um Caravaggio”². A evolução estilo renascentista para o barroco, segundo Wolfflin (primeiro historiador de arte que reconhece o Barroco como estilo) parte da estrutura linear, de composição em planos do Renascimento para a estrutura pictórica, de composição em profundidade e linhas diagonais barrocas, de uma estrutura fechada para uma estrutura aberta, de uma claridade absoluta para uma claridade relativa. No estilo barroco, temos assimetria , domínio da imaginação, sobre a lógica, clima de imprevisibilidade tensão, ornamentação. Na escultura existe violenta manifestação e pode-se observar em todas as manifestações barrocas um apelo às emoções, as metáforas, onde o fruidor é pego de surpresa e é levado a transformar o possível em verdadeiro. Disto aproveitou a igreja para reconquistar seus fiéis. Atualmente existe concordância entre estudiosos modernos em assinalar “o caráter eminentemente

² CHIAMPI. Irlema. *Barroco e Modernidade*.

barroco da civilização mineira do século XVIII, na arquitetura de Mariana e Ouro Preto, na escultura de Antônio Francisco Lisboa, na pintura de Manuel da Costa Ataíde”³. Padre Antônio Vieira, na literatura, é estudado como exemplo deste barroquismo já que muitos defendem a tese de que este primeiro estilo artístico do Brasil foi trazido por jesuítas como ele.

Ao nascer em Roma do grupo que sucedeu a Michelangelo (Moderno, Bernini, Barromini) o barroco espalhou-se rapidamente e conquistou a Itália, a Europa central, a península Ibérica e a América Latina. Foi cultivado na Áustria pelos arquitetos Ficher von Erlach e Hildebrandt na Boêmia, na Polônia, em Flanches, na Alemanha e na Holanda. Na Espanha apresenta grandes revelações e na América Latina atinge seu grau de exuberância. “Quanto a arquitetura e a escultura o barroco é fartamente representado e sobrevivente de maneira popular e ‘sui generis’ nas obras de Aleijadinho e de outros artistas brasileiros do século XVIII, sendo que alguns autores referem-se a eles como artistas barrocos – coloniais e não como artistas barrocos”⁴.

A Contra-reforma tinha por objetivo restaurar a fé cristã medieval e estimular a vida e os valores espirituais. Além disso, a arte barroca é principalmente, marcada por uma profunda dualidade. Por um lado, é o desdobramento do humanismo clássico e do Renascentismo, com seus apelos ao racionalismo, ao prazer, ao ‘Carpi diem’ (do latim, “aproveite o dia”). Por outro lado, o homem é pressionado pela igreja católica e pelo protestantismo mais vigoroso a um regresso ao teocentrismo medieval, à postura estoica, à renúncia aos prazeres, à mortificação da carne e à observância plena do” amar a Deus sobre todas as coisas “, principal capitular do teocentrismo medieval”.

O mercantilismo estava em plena expansão baseava-se na balança comercial favorável e no acúmulo de capitais. Costuma-se definir o barroco europeu como a arte do esplendor. Há uma estreita relação entre o desenvolvimento desta e as riquezas (pedras e metais preciosos) das colônias recém-descobertas. Uma pequena minoria de pessoas abastadas da Itália, França, Inglaterra, Espanha e Países Baixos procurou apoiar artistas que refletissem em suas obras a opulência das grandes fortunas.

No Brasil do século XVIII, a adoção do estilo barroco vincula-se certamente com

³ BAZIN. Germain. *Barroco e Rococó*.

⁴ Onde está esta referência???

o descobrimento de minas e a conseqüente riqueza de algumas camadas da população. O barroco brasileiro coincidiu com o nascimento da consciência nacional, ao mesmo tempo em que a favoreceu. Contando com o apoio dos protetores das artes - paróquias, confrarias e associações religiosas - tornou-se a primeira possibilidade de expressão artística do país.

O homem do século XVII via o mundo sob duas formas diferentes. Viviam num dilema entre o céu e a terra, o pecado e a salvação, a mística e a sensualidade, a santidade e o liberalismo, só havendo para ele uma saída: acolher os pólos opostos.

É sabido que se a arte barroca é a expressão do homem e de seu tempo, o estilo barroco haveria de refletir as angústias, as incertezas e o desespero daqueles que viveram essa época. Fruto da síntese de duas mentalidades, a medieval e a renascentista, o homem do século XVII era um ser contraditório, tal qual a arte pela qual se expressou. Economicamente, o homem da época era oprimido, porém, sentia-se livre para enriquecer como a possibilidade de ascensão social. Os temas abordados na arte refletiam o estado de tensão da alma humana, tais como vida e morte, matéria e espírito, amor platônico e amor carnal, pecado e perdão.

2. Principais características da arte barroca.

O barroco “é o característico de um largo período da história do mundo ocidental durante o qual surgiram estilos diversos da mesma forma que foram diversos os grupos sociais que produziram obras de arte naquela época”⁵.

O barroco exprime o imponderável, visando ao infinito, pois nem os tetos das igrejas limitam o espaço, quando decorados com pinturas que os projetam para as nuvens, representando a assunção da Virgem, a ascensão do Senhor ou a corte celeste.

Esta imponderabilidade tem seu complemento nos elementos de sustentação que se multiplicam graciosamente, sem nada sustentar; nos arcos que se curvam e torcem como se fossem maleáveis; na pintura com iluminação artificial e de caráter ilusionista; enfim, um mundo plástico criado com o objetivo de enaltecer o Altíssimo, numa glória e exaltação religiosas que bem indicam a reação da contra-reforma dentro de uma religião que necessitava de renovação saneadora.

⁵ GOMBRICH. *A História da Arte*.

Ele foi à expressão artística de 200 anos de atividades construtivas, e sua manifestação teve que representar as emoções dos povos e das civilizações da época.

“O barroco, na sua expressão religiosa, tem o característico geral de uma aspiração ao infinito. É suntuoso, porque assim exalta a glória de Deus. É redundante, porque reforça a expressão dessa glória; é cheio de formas esvoaçantes, que exprimem a espiritualização da fé. Dentro dessa aspiração, manifestou-se com riqueza espantosa onde houve recursos, sobretudo o ouro que amparava suas pretensões; e foi modesto, pobrezinho, humilde onde, mesmo a míngua de recursos, deixou sua marca nesta ou naquela composição que exprimiu tudo o que a veneração modesta do fiel pôde oferecer a seu Deus”⁶.

São todas expressões do barroco, com cambiantes ligadas à situação social das comunidades. Se o suntuoso representa o barroco na sua plenitude áurea, o modesto exprime o mesmo barroco que, por sua vez, é a sua linguagem de fé.

No barroco, “o corpo apresentava-se em sua massa, em sua densidade viva, as articulações se esmeram em dar a ver não seu contorno, mas sim o movimento, com uma impetuosidade e sua violência exacerbada”⁷. Há um fundo denso na transposição dos planos fazendo da arte não um espelho da realidade, mas uma lente deformadora que promove o descentramento do sujeito. Com isso, vige o risco da dessubjetivação e a proximidade da relação ao nada, à morte.

Diante de um mundo em profundas transformações resta por um lado à fé e por outro o ceticismo e a luta pelos bens materiais, com isso, o pano de fundo da cena a ser mostrada não poderia ser outra, senão turbulento.

A obra barroca está a todo tempo indicando que o mundo vai além daquilo que está sendo revelado. Por isso que há uma ampla utilização de espelhos, portas, janelas, olhares, dedos apontados, que indicam sempre um lugar fora da cena, uma ‘outra cena’. São várias as indicações de que a cena apresentada é somente um recorte de um mundo que é muito amplo. Há um esgarçamento da função do olhar, que é a indicação dos limites do que se pode ver.

⁶ onde está a referência???

⁷ WÖLFFLIN, *Obra citada*, 1985, p. 98.

O declínio dos princípios de universidade exprime particularmente o barroco. O Barroco não trabalha a exclusão.

2.1 Principais características do Barroco no Brasil

O Brasil, sendo colônia riquíssima pela cultura e comércio do açúcar e pela mineração, teria que produzir um barroco rico na sua representação máxima, em talha polimorfa recamada do mais fino ouro brasileiro. Aí estão as construções de Minas Gerais, Rio de Janeiro, Bahia e Pernambuco. Por exemplo, as igrejas barrocas com sua arquitetura imponente, com volutas imensas, cornijas, janelas, portadas com linhas características onde predominam a curva e a simetria de ornatos. O encanto das torres com suas cúpulas esféricas, e às vezes sobrepostas, e suas pináculos.

Em meio a esse turbilhão de formas de sustentação e de enfeites, anjos, cariátides, pelicanos e grifos completam o conjunto como chamas esvoaçantes de ouro, que exaltam a efigie de Cristo e dos santos de sua corte celestial. Entre os altares, quadros a óleo ou talha decorativa, num movimento contínuo, envolvendo os fiéis que, olhando para cima, vêem o próprio céu no além representado no forro pintado: a porta celestial para o infinito, para a companhia dos anjos, da Virgem, dos apóstolos e do próprio Deus.

Em contraposição, temos que reconhecer que nem sempre o Barroco no Brasil foi assim representado, pois houve regiões onde as condições sócio-econômicas determinaram outros tipos de construções. Nelas, teve expressão modesta, sem ouro; a talha ambiciosa na sua pobreza, manifesta-se em algumas colunas salomônicas, em raras volutas simétricas, em linhas curvas, numa ou outra folha de acanto, em raros e grosseiros anjos. O intuito na fé foi o mesmo, os recursos é que foram mínimos.

Havia abundância de ouro bruto; mas faltavam artistas e material adequado que permitisse uma representação consentânea com o desejo do clero. A diferença é tão grande que se poderia negar o espírito barroco no ambiente do pobre, o que não é nem justo nem verdadeiro.

Aí estão, em rápidas linhas, os dois pólos do barroco como o vemos no Brasil. Nesta faixa, oscilando entre o maior e o menor, podemos observar as manifestações de arte

religiosa do nosso período colonial. Tal constatação faz supor uma profunda influência dos acontecimentos sócio-econômicos no seu desenvolvimento.

2.1.1 Arquitetura e a Escultura Barroca

A arquitetura barroca combinou de forma nova, elementos clássicos e renascentistas, tais como colunas, arcos e capitéis. Elementos curvos, impetuosos, tomavam o lugar de elementos retangulares e harmônicos. A escultura e a pintura passaram a desempenhar um papel mais importante nos projetos das construções, contribuindo para criar ilusão de amplidão e espaço. O interesse pela harmonia entre prédios e ambiente conduziu a uma ênfase maior com relação ao planejamento da cidade e ao traçado das paisagens em grandes jardins.

Ornamentaram-se e elaboraram-se de modo especial as construções barrocas na Áustria, Espanha e América Latina. Na França, predominou um estilo mais clássico e ordenado. Entre os melhores arquitetos que desenvolveram o barroco, estão os italianos Gian Lorenzo Bernini e Francesco Borromini. No Brasil, essa arquitetura encontrou maior expressão em Minas Gerais - onde a tendência era equilibrar as formas - e no Nordeste (sobretudo Bahia e Pernambuco), onde a tendência era rebuscar o estilo.

A escultura barroca “caracterizou-se pela idéia de grande atividade e movimento. Esta impressão foi criada pela combinação cuidadosa de massa e espaço, e o recurso a novos materiais, tais como estuque e gesso. Foram especialmente imaginativas as esculturas barrocas alemã e austríaca. Na Itália, Gian Lourenzo Bernini executou fontes e retábulos de altares”⁸.

Os escultores do barroco brasileiro usaram quase sempre como material de trabalho a madeira e a pedra-sabão - abundante na região mineira -, criando belíssimos púlpitos, talhas em altares-mores, pedestais, nichos, pias batismais e imagens.

Por vários motivos, o clímax do desenho barroco pode ser visto na criação de vastos jardins, como os do palácio de Versalhes, onde o homem parecia ser o controlador absoluto da natureza. Os jardins barrocos realçaram o lado dramático do uso da água em cascatas, fontes e canais.

⁸ GOMBRICH. *A História da Arte*.

3. A pintura barroca e o seu período

No barroco, a pintura é inquietante e altamente espiritualizada. Os pintores barrocos enfatizaram novos e sugestivos métodos de composição. Usaram técnicas tais como figuras desproporcionais ante a perspectiva e desenhos que eram intencionalmente assimétricos. "Esses artistas interessavam-se mais em captar a idéia de espaço e movimento do que apresentar formas individuais como a última perfeição"⁹. Ao se falar em pintura barroca não há como deixar de mencionar Georges de la Tour, francês, Michelangelo Merisi da Caravaggio, Diego Rodrigues de Silva e Velasquez, espanhol, como importantes nomes que, em pontos geográficos diferentes, executaram obras das mais relevantes da História da arte. Trabalharam dentro de mesmos parâmetros artísticos, entre outros, o da valorização do mundo laico, das sombras profundas, da simplificação das formas.

No barroco as formas são novas, explosão de uma vivência em ebulição não mais vinculadas estreitamente as ordens e à compostura antes ditadas. As pinturas barrocas ajeitam-se numa plástica de espiral de contorção e acrobacia extravagantes, numa musicalidade sempre de alto diapasão e transtorno como acontecia nas próprias orquestras carregadas de músicos, numa época que, entretanto dá a música excelentes compositores. "O Barroco é o reflexo de uma época diferente, fora da constrição de pensar sem alma"¹⁰.

O Barroco é o descanso após a Renascença uma espécie de pretexto que parece esconder a moléstia da política corsária os episódios violentos e vulgares, não excluído o das carnificinas dos povos do novo mundo. A natureza na pintura barroca é remodelada, artificializada, petrificada; fazem-se mesmo palmeiras de pedra, grutas, monstros: o visual deve ser cenográfico, dilatado, surpreendente. A pintura é coerente com o ritmo: o vento agita as vestes dos santos, a paisagem é sem medida, repleta de abismos e de céus fulgurantes. As figuras estão contorcidas em êxtase, há um delírio de mitologia nos países livres do cheiro das velas da sacristia, velhas épocas em que os reis católicos governavam com obscurantismo e autos de fé. O Barroco foi condenado pela crítica arcádica e, naturalmente, pela neoclássica. Desconsiderado e chamado de louco, é preciso, no entanto, assinalar que esse objetivo foi usado mais em tom polêmico do que crítico. No período Ottocento, o Barroco era uma categoria extra-histórica.

⁹ Ibidem.

¹⁰ HAUSER, Arnald. *História Social da Arte e da literatura*.

Na confusão de múltiplas atitudes e no fracionamento e nas combinações políticas do Seicento, um artista consegue escapar aos costumes aparentemente rigorosos e ser ao mesmo tempo, pintor religioso e mitológico. Velázquez deixa um nu de mulher, que só apareceria muito depois de sua morte. Velázquez na diversidade de sua arte com a dos personagens contemporâneas do século: Cervantes, Calderon de la Barca, Gongora. Qual a relação entre esses nomes e o autor de *As meninas*? Temos aqui uma oportunidade para frisar que a expressão é individual e particular e que, num século tão vibrante e repleto de revoluções morais de todos os tipos, pensa-se num Galileu num Descartes, num Espinosa, num Leibniz, as aparições surgem à tona com impressionante continuidade e diversidade.

Velázquez, calmo, pacato, sutil, é do tempo de Rubens, a quem são permitidas todas as licenças mitológicas, o que demonstra a consistência de muitos temperamentos e possibilidades do seu período. Esses gênios da pintura que conseguem formas de alta e livre expressão às vezes dificilmente encaixáveis no Barroco mesmo forçando-se a “catalogação”. Não que num autor estejam contidos todos os aspectos históricos e espirituais de seu tempo, ou que nele refletiam ou a poesia ou a moral. Uma diferenciação inteligente e serena deve estar presente nas avaliações das atividades. O Barroco possui também , outras expressões que não são religiosas.

O grosso da pintura barroca, isto é, ofício torna-se instrumento para a igreja , meio de propaganda e ação. A pintura da Contra-Reforma na América chegará como exemplificação da catequese, como historieta de persuasão para se ganhar o paraíso ou padecer no inferno.

Assim, a poética barroca enraizada no catolicismo e literatura de sermão misterioso, repleta de atrações festivas e ao mesmo tempo açoites, uma invenção contínua para impedir que fiquem indiferentes os que a olham : movimento, brilho, cores.

A arte tem por tarefa disfarçar o fato real. Monsenhor Paolo Aresi, na arte de *Predicar Bene*, codifica: “... o poeta deve saber antes de tudo, a verdade dos fatos, depois deve fabricar em cima muitas coisas novas , e enfeitá-lo (o poema) de episódios agradáveis...”¹¹.

O maior expoente do ‘Período Barroco na pintura, Carravagio, instaura uma pureza estilística que se contrapõe violentamente às impurezas da academia do Maneirismo

¹¹ GOMBRICH. *A História da Arte*.

e, ao mesmo tempo, renascentistas. Por isso sua pintura será de um conteúdo forma, ético e inovador absoluto. A vitalidade fresca, incruenta e severa de sua arte, combatida por todos os meios e academias, não foi compreendida em sua proposta de conteúdo. Diz Panofsky que, “numa obra de arte, a forma não vai desunida do conteúdo: a disposição das linhas e da cor, da luz e da sombra, dos volumes e dos planos, porquanto sejam um espetáculo encantador, deve ser compreendida como portadora de um significado que vai além do visual”**. Não era possível compreender a significado da arte caravaggesca num ambiente habitado à pintura genérica. Às formas capciosas do raciocínio, Caravaggio opunha uma poética popular, humana, tomada da realidade da vida. Transpõe as lendas sagradas para a intimidade popular.

A arte sagrada no período Barroco tem o mesmo lugar da oratória é a inflação da retórica. Outra coisa são os pintores que se dedicam a telas destinadas a decorar paredes de palácios. Forçosamente recorre-se à paisagem, as alegorias, ao retrato, às naturezas mortas e até as bambochatas, espécie de caricaturas bizarras. Os problemas da Reforma, Contra-Reforma não chegaram afetar os novos gêneros. Salvaram-se muito bem os pintores que reproduzem a vida burguesa nos países onde a reforma passa a abolir as “quinquilharias religiosas”. Também São Carlos foi severo na interpretação dos decretos do Concílio de Trento. E mais severo foi Federico Borromeu, que prescreve, por exemplo, para refigurar a Virgem: “rainha das rainhas”, vestimenta não esvoaçante sem luxo e nem requinte, cuja aparência deslumbra a vista. Nas colônias espanholas, no entanto, deu-se justamente o contrário dessa recomendação. As pinturas peruana e mexicana brilham nos ornamentos fantásticos que vestem nossa Senhora com colares de pérolas, de fios longos até o chão plumas na cabeça, brincos, sedas, numa prova de que os decretos eram válidos para o encontro, mas não para as periferias longínquas de Roma.

O trabalho dos pintores depende sempre das encomendas. Além da igreja, surgem os colecionadores, expressão da burguesia que acumula riquezas. O barrocoé também o período em que se delineiam não só os interesses dos colecionadores, mas os valores venais da pintura.

“Os quadros são ouro em lingotes”, escreveu o Barão de Coulanes a Madame de Séviané, dizendo que ele poderia vendê-las pelo dobro no momento em que ele quisesse. O

** 3? O que é isso??? Onde está a referência???

Cardeal Mazzarino compra e vende; Carlos I adquire a coleção dos Gonzaga De Mântua, mais tarde vendida por Cromwell, Colbert, o Duque de Richelieu e os banqueiros parisienses de visão, com seus tráficos de telas, aumentam enormemente o valor da arte, que passa a servir também como instrumento diplomático.

É no Barroco que se estruturam as grandes coleções e surgem em Amsterdam e Paris os dois maiores mercados de arte, como hoje acontece com Londres e Nova York. A partir do Louvre se constituirão os grandes museus europeus.

O Barroco muito interessa o Brasil. Foi o primeiro estilo que nos chegou da Europa. Advém dos colonizadores da Península Ibérica, dos países baixos, províncias que tem a leste a Alemanha e ao sul da Bélgica. Nenhuma cidade está a mais de 200 km do mar do norte. A língua é o holandês e as religiões são em igual proporção o catolicismo e o protestantismo. Algumas formas recebemos dos países baixos (Amsterdam, Rotterdam, Haia, Haarlem, Utrecht...) um pouco mais Holanda, ao tempo de Maurício de Nassau, quando da invasão holandesa no Brasil, e, em seguida quando o vaivém da Companhia das Índias Ocidentais nos trazia novidades. Desconsiderado ao longo do século XIX, os brasileiros poucos se interessavam pela conservação do Barroco. Faz, de fato, poucos decênios que teve início uma apreciação crítica, nos rastros das revisões estrangeiras. E somente agora começa-se a pensar que Missão Francesa de 1816 liquidou com a tradição que o Aleijadinho continuava, renovava e engrandecia. Pouco a pouco, a singularidade de nossa arte do Século XVII e do XVIII terá de ser descoberta, naquele encontro entre o colonizador, o índio e o africano, um filão plástico tão autêntico quanto o das canções espirituais norte-americanos.

4. Principais representantes do barroco

4.1 Rembrandt

Pintor e gravador holandês, nasceu no dia 15 de julho de 1606, em Leyden. Famoso e rico aos 30 anos, morreu incompreendido e na miséria aos 63 anos. Desprezado pelos contemporâneos chegou, por isso, a imortalidade. Seus clientes queriam ser retratados e não queriam críticas, imagens do rosto e do corpo e não análises de suas almas, Rembrandt retratava o que queria, o que ele via e sentia.

A lição de anatomia do Doutor Tulp, A ronda noturna, e os negociantes de tecidos são bons exemplos da arte de Rembrandt. Ele parece surpreender os cavaleiros em plena atividade pares fotografá-los. Os grupos por ele pintados, atuam o que não impede que faça um estudo psicológico de cada figura, e objeto em cena.

Rembrandt recusava a cumprir a limitação dos diversos pintores de duas época vendia os quadros que a burguesia não entendia e não encomendava. A Descrença de São Tomé, A aparição do Cristo no Horto, A descida da Cruz são obras primas que jamais conseguiu vender. É interessante constatar que o pintor demonstrou particular interesse nesse campo, pelos episódios posteriores à morte de Cristo, só se conhecendo, porém entre duas dezenas de trabalhos do gênero um Cristo Crucificado (descoberto em 1967, em Servilha e datado de 1660). Também é importante destacar que as figuras de Jesus sempre conserva os traços e as lembranças do Norte.

Seu último auto-retrato é mais extraordinária, penetrante, e impiedosa análise que um pintor fez de si mesmo: a pele envelhecida tem a mesma textura dos mortos das Lições de Anatomia, a figura tem o mesmo impacto dramático de seu boi esquartejado a cor é profunda e cheia da dor da descida da Cruz. É possível ver no seu rosto a morte de Saskia e dos Meninos, o triste amor com sua esposa e a sua morte, luta contra a morte e o esquecimento total. Só o olhar triste mas insinuante lembrar os auto retratos da juventude quando posava para si próprio como um herói.

Hoje, após séculos, e considerado um dos maiores pintores de todos os tempos.

4.2 Peter Paul Rubens

Rubens na história da arte é considerado o maior pintor flamengo do século XVI e o representante do gosto barroco na Europa. Foi educado no melhor estilo humanístico, filosofia, direito, letras artes como merecia qualquer flamengo que prezasse. Mas jovem interessa-se tão só pelas artes, desprezava outras matérias e dedicava todo seu tempo às aulas de pintura que recebia do paisagista Tobias Verhaech, parente de sua família. Tinha quinze anos e uma vontade: de ser pintor. A família não se opôs a isso e nem haveria motivo para tanto, num país que se orgulhava de sua tradição cultural. Nos países baixos o ofício de pintor era encarado como qualquer outro, desde que o profissional correspondesse as expectativas dos retratados. Assim, Rubens foi estimulado a estudar pintura. Em 1598

descobriu, Otto von veen; quando recebe o título de mestre na Corporação dos Pintores da Antuérpia. Rubens muda-se para a Itália para conhece-la e fazer carreira em maio de 1600.

Com 23 anos, inteligente e ávido de saber, culto dotado do boas maneiras e boa aparência conhece o Duque de Mântua que o nomeia pintor oficial deixando-lhe bastante tempo para viajar e se especializar em seus estudos, principalmente em Florença e Roma demorando-se na Capela Sistina para estudar a técnica usada por Michelangelo no Juízo final e por Rafael nos afrescos.

Em Veneza, familiarizou-se com a obra de Ticiano, Veronese, Tintoretto, Mantegna e principalmente com as pinturas de seu contemporâneo Caravaggio, considerado o maior pintor da época. Mas quem o influenciou mais foi a familiar solenidade e a ingênua sentimentalidade de Frederico Fiou que lhe sugeriu o virtuosismo colorístico e o dinamismo de formas.

Teve muitas encomendas de Paches que queriam que executasse a decoração de templos; nobres que queriam retratos de suas famílias. Assim, em 1604 pintou o tríptico a Santa Trindade e a Transfiguração e o Batismo de Cristo. Pinta em Gênova retratos dos Doria e Spinola.

Pintou o altar mor da igreja de Santa Maria de la Vallicella em Gênova. Além de extraordinário pintor, depois da morte de sua mãe, torna-se homem de negócios.

Após o casamento com Isabel Brandt abriu seu estúdio chamado “Oficina de Rubens” de onde saíam em trinta anos cerca de 2000 quadros.

Logo depois do casamento retrata-se com sua esposa (auto-retrato com Isabel Brandt) Para dar conta de tantas encomendas, Rubens, se utiliza de seus alunos e assina algumas de suas obras.

Apesar da vida turbulenta, tão bem trazida na tela A derrota de Senaqueribe, Rubens tem tempo de escrever. É nos quadros, como em O rapto das filhas de Leucipo um solene acontecimento épico que demonstra que punha em prática seus ensinamentos teóricos.

Pintou para Maria de Médici (regente da França) uma série de 22 pinturas ilustrando sua vida e regência.

Em 1636 recebe e aceita o convite do rei da Espanha para decorar seu castelo de caça dois anos depois entrega tal encomenda. Em 1640, pinta seu último quadro, um auto

retrato; doente falece em 30 de maio de 1640 e é sepultado na capela da igreja de São Jacques na Antecerpia.

Rubens foi alemão de nascimento, italiano pelo humanismo, flamengo por tradição, espanhol como diplomata universal como pintor, e foi um notável intérprete do gosto barroco.

4.3 Anton van Dyck

Filho de um próspero comerciante de sedas e especiarias, sétimo entre doze irmãos Van Dyck começa cedo sua carreira, ingressando logo aos dez anos no atelier do pintor Hendrick van Balen que era apegado a temas históricos. A precocidade o tornou um menino prodígio, pois aos catorze anos já pinta quadros admiráveis e aos 15 realiza seu auto retrato. Assim com um certo dourado ligou-se ao nome de Ticiano, o castanho escuro característico de Van Dyck domina grande parte do quadro. As áreas luminosas mantêm a mesma tonalidade, desdobrada em gama rica de valores cromáticos. A naturalidade da postura exclui qualquer acento teatral e os olhos canalizam toda a tensão da figura, cuja firma vontade se vê acentuada pelo notável perfil da lábio.

O mercantilismo burguês, e as monarquias absolutistas dominam esta fase da história. Em 1600 existem sociedades por ações. Luis XIII reina na França e Jaime I na Inglaterra. Sob Felipe IV, a Espanha ainda conserva as províncias sulinas dos países baixos. Sob pretextos religiosos eclode em 1618 a guerra dos 30 anos. Frans Hals inicia seu itinerário artístico e Diego Velazquez se prepara para uma linguagem renovadora, enquanto Rubens brilha como astro maior da Antuérpia. É nesse período que, por cerca de dois anos, o jovem Anton passa a trabalhar com Rubens, menos como discípulo do que como auxiliar para encomendas urgentes. Todavia, a notoriedade de Van Dyck leva os jesuítas locais a pedirem sua colaboração, quando confiam a Rubens as telas de sua igreja.

Antes mesmo de lhe prestar assistência o jovem fora influenciado pelo grande mestre, como atestam o esboço para Crucificação e o São Jerônimo. As direções conflitantes da lança e dos braços de Cristo, no primeiro, e as nuvens rasgadas de vermelho no segundo, aliadas a composição, sinuosa e ao contraste de claro escuro, exprimem um senso dramático muito vizinho à arte de Rubens.

O triunfo de Sileno além de ser a réplica de uma tema tratado por Rubens, apresenta influencia deste também nas cores, os azuis, os vermelhos, os verdes e os tons rosados das carnes se alternam numa composição movimentada, de amplas formas bojudas e roliças.

Em breve existência, este artista criou um estilo que embora participando da linguagem barroca, foi singularmente isento de compromissos acadêmicos. Poucos artistas foram intimamente tão aristocráticos e exteriormente tão austeros, sabendo registrar com precisão as sutis nuanças individuais de uma classe que se apresentava muito homogênea no conjunto.

Sem desprezar temas religiosos e mitológicos, Van Dyck, realizou-se sobretudo na retratística. E, se Gênova fez desabrochar sua arte, foi na Inglaterra que exerceu maiores influências não fosse Van Dyck, dificilmente teria refulgido o brilho de outro pintor como Turner.

Limitando seu tributo a realidade a alguns aspectos da vida, Van Dyck não alcançou a envolvimento de Rubens, o sentido cômico de Velázquez ou a dramaticidade popular de Hals. Essa mesma limitação o capacitou para perceber como ninguém as gradações psicológicas de universos tão fechados como os da aristocracia genovesa e da corte inglesa que acolheram sua arte para projetá-la na eternidade.

4.4 Frans Hals

Flamengo de nascimento, holandês por escolha, pintor de profissão, boêmio de hábitos, forte e corajoso de ânimo Frans Hals foi o mais arguto cronista do mundo em que viveu, a prospera Holanda do século XVII. Foi o pintor que antecipou em 250 anos a revolução dos impressionistas franceses. Não por acaso Amsterdam de 1650 e Paris de 1900 estão mais separadas do tempo que no clima social. Com efeito tem em comum a riqueza, a expansão, a confiança de que são sólidos e duradouros os novos alicerces econômicos da sociedade, a crença de que a livre iniciativa nos negócios e a livre expressão do indivíduo nas artes e na cultura exprimem o ideal da condição humana. No primeiro caso é a Revolução Comercial e a Reforma religiosa pretendendo abrir aos cidadãos os novos horizontes geográficos e espirituais.

Quase não se tem notícia deste artista até os 25 anos. Dois dados, porém, são conhecidos: primeiro Hals estudou pintura na academia de Haarlem, onde seu principal professor, foi Karel van Mander foi aceito como membro oficial da Guilda de São Lucas, a corporação de ofícios que reunia os pintores de Haarlem. Em 1644 seria diretor da instituição. Supondo-se que Hals tivesse nascido em 1585, teria 26 anos ao realizar seu primeiro trabalho. Pelo menos o primeiro que dele se conhece, datada de 1611, é o Retrato de Jacobus Zaffius.

Hals ao conhecer a obra de Caravaggio, a virgem do Rosário tirou uma lição. Os dogmas da pintura clássica podiam ser transgredidos. Da mesma forma como estava sendo destruída a ordem econômica do feudalismo. Da mesma forma como os cientistas subvertiam a astronomia aristotélica. Da mesma forma como os filósofos descobriam no homem o centro da realidade. Ao longo de sua evolução como artista, Hals descobrirá por etapas a pessoa humana: no começo o movimento, a vivacidade, as formas do corpo. Depois as características psicológicas do indivíduo, os mistérios e os requintes de seu espírito. E seu estilo acompanhará como o pêndulo de um relógio esse trajeto: contrastes violentos entre luz e sombra darão lugar em outros quadros, a tons suavemente graduados.

Em 1616 realiza duas de suas melhores obras: o Banquete dos oficiais da Companhia de São Jorge e o Retrato de Pieter, Corneliz van der Morsch, também chamado O homem com o Arenque. Na primeira, o artista exprime ao mesmo tempo seus ideais cívicos e a camaradagem que nasce entre homens unidos em torno das mesmas posições. Escreve-se que ele foi um devasso, uma espécie de “gênio maldito, boêmio, beberrão e irresponsável”. Porém, outros mencionam a firmeza de seu caráter, de sua generosidade, de sua coragem mesmo diante os momentos difíceis da existência da sincera afeição que nutria pelos amigos. Hals projetou tais sentimentos nos personagens de seus retratos, fossem de aristocratas ou burgueses, militares ou comerciantes, vagabundos ou comportados cidadãos.

Destacam-se suas obras Dois rapazes rindo, o alegre bebedor, La Bolvémienne (Museu Louvre –Paris) Monsieu Peeckelhaering e Malle Babbe também conhecida como a Brusca de Haarlem.

Entre os amigos de Hals se contavam importantes funcionários do governo de sua cidade, homens de cultura e filósofos. Como o francês René Descartes, cujo Discurso do método é uma das expressões mais elaboradas do racionalismo no pensamento ocidental.

Naquela época Descartes vivia na Holanda, foi retratado em 1644 por Hals. Clareza na linguagem é o que Hals tem de sobra, por exemplo, uma série de tons quentes uma gama dourada de cores, fortalecidas pelos laranjas e vermelhos, que dá a impressão, de que ainda hoje, lateja o sangue do “Alegre Bebedor”. Ainda mais impressionante é a “Brusca de Haarlem”. As cores castanhas, cortadas pelo branco e por alguns traços amarelos, fazem surgir, como uma visão de pesadelo, mágica e assustadora, a velha bêbada, sua enorme caneca de cerveja e a coruja empoleirada no ombros.

Hals espera a morte ,seus personagens também. Compostas e impiedosas, as Regentes do Asilos de Velhos, as mãos encarquilhadas, os rostos mascilentos, apenas parecem aguardar que seu tempo se esconde.

Ao morre em 1666, Hals foi sepultado na catedral de Haarlem.

4.5 Diego Velázquez

Artista exponencial do século XVII, Velázquez transcendeu o âmbito do estilo dominante na época, o Barroco. Foi no clima intimista de suas criações, distante da aspereza de Caravaggio, que os valores do Barroco encontraram aplicação original e se immortalizam.

Ninguém, no seu tempo, resolveu como ele tantos problemas da representação pictórica. Com grande liberdade, justapôs pigmentos terrosos e obteve tramas palpitantes de cor. Assim, ao examinarmos, de perto um de seus quadros, apenas percebemos uma mescla difusa, que à distância se recompõe e ganha aparência sólida.

Espanhol nato, Velázquez estava mais do que El Greco ligado ao tradicional senso realista se seu povo. Na corte de Felipe IV, onde alcançou elevada posição, não fixou com seu pincel apenas o rei, seus familiares e todo o círculo palaciano, do ministro ao bufão: exaltou a nacionalidade em uma tipologia pitoresca, e celebrou sua histórica em telas portentosas fenômenos raro, nunca esteve em conflito com a vida. Seu temperamento afável lhe permitiu trabalhar quase seis décadas. E quem quiser encontrar algum drama em Velázquez terá que considerar antes sua arte que sua vida.

Em Sevilha em 1599, nasceu Diego Rodríguez de Silva e Velázquez. Filho de nobres empobrecidos, teve educação humanística, feita de filosofia profana, arte sacra e estóico desprendido. Dando mostras de sua inclinação para a pintura, enchia os cadernos

escolares com esboços tão vigorosos que o Pai logo consentia em torná-lo artista. Aos 12 anos de idade ingressou no estúdio de Francisco Herrera. Em poucos meses abandona Herrera e passa ao atelier de Francisco Pacheco, pintor e crítico, Pacheco vivia numa roda de intelectuais e nesse ambiente pôde apurar a cultura e o gosto. Sem nenhum dogmatismo o mestre concitava seus alunos a desenvolver as próprias tendências.

Ao visitar Madri, pinta o retrato do poeta Luis de Góngora. Aos 23 anos, já era pai de duas filhas e autor de vários quadros inspirados na vida cotidiana, sobretudo cenas de cozinhas e tavernas. Nesta fase, perfeitamente afinado com o espírito de sua época desenvolveu seus dons de observador. E em contrastes com um grupo de obras religiosas, aparecem dois quadros que dão toda medida ao futuro mestre: a velha cozinheiro e O aguadeiro de Sevilha. Usando tonalidades sombrias para assuntos sombrios, Velázquez mostra sobretudo nos detalhes a beleza das coisas. Suas tarefas oficiais começam, pintando o rei, o Infante Baltasar e o Conde-Duque Olivares. Entre os quadros deste período também estão a expulsão dos mouros, o triunfo de Baco que é uma tela que elevaria Velázquez à mais estupenda glória.

Em um sentido, Rubens influi decisivamente sobre Velázquez, ao aconselhar-lhe uma viagem à Itália para estudar os mestres de Veneza ali admira Ticiano, Veronese e Tintoretto. Influenciado por esses mestres, Velázquez pinta A Túnica de José e a Forja de Vulcano.

Regressando a Madri em 1631, inicia uma série de imagens reais e principescas. Outro capítulo de sua produção é das efigies femininas. Senhora com leque é um exemplo. Em meio a essa pintura cortesã, aparecem quadros religiosos como Cristo à Coluna. O temperamento de Velázquez estava longe daquele de seu contemporâneo, El Greco, ou de Zurbarán, pintores monásticos por excelência. Interessava-lhe captar o ser vivo em pleno processo de respirar e pensar. Por isso, a criação culminante deste período é A rendição de Breda, denominada geralmente As lanças tela que mostra a capitulação da cidade holandesa frente aos espanhóis em 1625.

O Iluminismo fora descoberto, e Velázquez herdou de Caravaggio o tratamento da luz por sombras cortantes, mas acrescentou-lhes o senso de espaço, a magia de atmosfera e a firmeza da própria carne. Basta comparar Vênus ao Espelho, uma das mais perfeitas criações do mestre. Nesta época a paixão do artista pela representação do indivíduo e

testemunhada por uma série de retratos pateticamente estranhos, verdadeiros estudos do humano em sua forma anormal. De acordo com os costumes da época, o soberano espanhol tinha em sua comitiva grande número de truões, loucos e anões. Serviam de bobos da corte, mas sob o pincel de Velázquez reencontraram uma tocante dignidade. Numa das três salas dedicadas a Velázquez no Museu do Prado, esses personagens formam uma impressionante galeria de seres monstruosos. Em Roma, retratou o Papa Inocêncio X numa autêntica “sinfonia em vermelho”, solução admirável para um quadro quase monocromático.

Sua arte vai alcançar sua mais perfeita expressão em as Fiandeiras e as Damas de Honor ou As Meninas, cujo ambiente alegórico e o estúdio em palácio onde Velázquez trabalhara a obra de Velázquez pode ser dividida, portanto, em três períodos marcados pelas viagens do artista a Itália. O primeiro começa em 1617 e se prolonga até 1629 data em que pintou O triunfo de Baco ou os Ébrios. O segundo mais extenso vai até 1650 com retrato de Inocêncio X. O terceiro abrange o último decênio de sua vida. É o período dito “impressionista” em que o pintor não se limita à reprodução puramente óptica do que o atrai, ou à fixação de um movimento fugaz. Ao contrário, procura criar uma espécie de miragem uma visão aguda em que as relação entre os objetos são escrupulosamente conservadas em que as formas não se desenvolvem por completo.

5. Considerações do movimento modernista no Brasil

Dado que, como vimos, o barroco é expressão de uma guinada na história da arte, na forma do homem representar o mundo e representar-se no mundo, levantamos a hipótese, na pesquisa que estamos desenvolvendo na Universidade Federal de Juiz de Fora de que esta expressão é precursora da modernidade, com tudo o que esta traz de revolução de valores.

Esta hipótese está apoiada nas pesquisas de Irlemar Chiampi, publicadas na coletânea barroco e Modernidade, sendo a psicanálise um produto da modernidade e tendo ela se inserido no Brasil sobretudo pelos intelectuais e artistas ligados ao movimento modernista conforme revelam as pesquisas da exposição Freud, conflito e cultura, interessou-me em minha monografia estudar o movimento modernista no Brasil. Assim, vamos a este estudo.

Movimento Modernista foi um movimento renovador nas artes e letras brasileiras. O Modernismo teve como marco inicial a Semana de arte Moderna (1922). “Seus objetivos primordiais eram: romper com as tradições acadêmicas, atualizar as artes e a literatura brasileiras em relação aos movimentos de vanguarda europeus e encontrar uma linguagem autenticamente nacional”¹². Os antecedentes do modernismo estão presentes na obra literária de Graça Aranha (Cannã), Euclides da Cunha (Os Sertões), Lima Barreto (Triste Fim de Policarpo Quaresma) e Manuel Bandeira; na pintura de Lasar e Anita Malfati; na escultura de Victor Brecheret.

“Em artes plásticas o Modernismo não foi uma ruptura brusca provocada pela Semana de Arte Moderna de 1922. Pelo contrário, essa manifestação se inseriu em um longo processo de descontentamento com o passado, cujas raízes se encontravam, inclusive, dentro da própria Academia”¹³.

Criar, recriar, realizar as próprias possibilidades, envolvem sempre aspectos construtivos e destrutivos. Envolve sempre a destruição de velhos padrões dentro do indivíduo, a destruição daquilo a que ele se apegou no decorrer de sua vida, e a criação de novas e originais formas de vida.

Com a compreensão de que a arte cria ou revela o homem ou a cultura, de que sua necessidade está vinculada à esfera do imaginário, à capacidade de sonhar, de dizer “não”, se faz necessário buscar a função da arte. A arte pode servir à ética, à política, à religião, à ideologia, pode transformar-se em mercadoria ou proporcionar meramente prazer. Ela pode representar tanto a vida interior do homem como a cultura. Pode vir a ser uma forma de conhecimento ou revelação.

Freud remeteu a arte à esfera do desejo e não da realidade. No entanto, a arte oscila entre desejo e realidade, sendo sempre a realidade alargada ao imaginário. A psicanálise com sua ética relacionada a arte pode ter objetivos diferentes: pode ser reforçadora ou crítica, terapêutica e pode até representar o inconsciente.

Ao revelar a cultura, não é lícito reduzir o artista ao simples papel de canal, mesmo que se dê a ele a função nobre de refletir a sociedade. Seu papel é outro. Ao reelaborar as relações de sua existência, ele gera realidade. A arte ainda pode gerar

¹² GOMBRICH. *A História da Arte*.

¹³ BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*.

transgressão, tanto pode funcionar como bálsamo à vida, como pode ser um explosivo.

Por fim, todo esse trajeto nos conduz a abandonar a pretensão de encontrar uma única função ou significado para a arte. Uma pintura, uma música, um poema, podem significar coisas diferentes para épocas diferentes, para espectadores diferentes, e todas essas coisas podem não ser aquelas que o autor perseguiu. Uma obra artística nunca é pensada de antemão. Ao ser elaborada ela segue a mesma mobilidade do pensamento. Depois de concluída, ela continua a mudar conforme o espectador. E a obra é tanto maior quanto mais generoso for esse universo de significações.

5.1 São Paulo, núcleo do movimento modernista

Desde o segundo decênio do século XX alguns fatos tornaram-se indicativos do aparecimento de uma nova situação cultural no Brasil. Em reação a antigos e sedimentados estratos de nossas artes e letras, tributárias, ainda depois da Primeira Guerra Mundial, de valores já esgotados em fins do século XIX na Europa, sempre centro das atenções da inteligência da nação, afirmou-se gradualmente uma orientação revolucionária de sensibilidade e de idéias resultantes nos anos posteriores em sucessivas e agudas manifestações que configuravam de vez o fenômeno conhecido como Modernismo. Entre essas manifestações aparece, como marco decisivo de arregimentação e ao mesmo tempo como toda a força de um símbolo, a Semana de Arte Moderna. Nela demonstrava-se o quanto era necessário e urgente a renovação mental do meio. A transformação pretendida embasava-se na absorção das tendências mais avançadas da cultura e da arte do Velho Mundo, havendo consciência da necessidade de introduzir nessa atualização um conhecimento aprofundado da realidade nacional.

A Semana de 1922 representou, ao aglutinar esforços diversos em várias áreas poéticas e valendo-se do escândalo, o primeiro gesto coletivo de rejeição do passadismo em que aqui remansavam a expressão icônica, musical e verbal. E mesmo indo além de tudo isto, ela não deixava de exprimir anseios mais vastos que idealizavam o país integrado às idéias das sociedades evoluídas. A partir de então, outros desdobramentos consolidavam o Modernismo até o final da década, quando em sincronia com o advento da República de 1930, inaugurou-se um outro tempo, que aproveita o impulso dos pioneiros, mas que decorre em função de coordenadas próprias. No transcorrer dos anos 20, registravam-se

movimentos que se aproximam do espírito de renovação da Semana também em outras capitais do hemisfério, a exemplo daqueles dirigidos pelo Sindicato de Artistas Revolucionários do México (1922) e o grupo da revista *Martin Fierro* de Buenos Aires (1924).

Essa tomada de consciência das artes e das letras era contemporânea de uma sociedade penetrada de perseverante espírito positivista, dominada politicamente pela velha e poderosa oligarquia latifundiária, sociedade que, de modo geral, mostrava-se culturalmente conformista, apegada aos modelos estéticos europeus pouco renovados que compraziam desde o Império. O propósito dos artistas, como dos primeiros literatos do primeiro momento modernista, coincidia com a industrialização que se acelerava, impelida pela massa de imigrantes fixados no sul do país, e encontrava correspondência, pela década de 20, no ânimo político da classe média em ascensão e nos ideais de reforma moralizante do tenentismo, diante do desajuste e o desgaste do regime instituído em 1889, todas causas desencadeadoras dos rumos ideológicos responsáveis pela revolução de 30. “Não faltam interpretações que atribuem decididamente à Semana de Arte Moderna méritos de estimulação de um discernimento objetivo dos problemas substanciais de auto-identificação de que era carente a nação e ela, que assimila as tensões da sociedade, certamente os pode reivindicar pela natureza e alcance de sus conceitos”¹⁴.

Entretanto, antes dos acontecimentos intelectuais e artísticos da Semana e do desenrolar dos vários e importantes episódios políticos da década de 20, nos anos que antecederam o evento de 1922 sobretudo a partir do período da Primeira Guerra, todo um processo de abertura tomara consistência em setores do país, reduzindo o arcaísmo herdado das velhas estruturas sócio-econômicas em que foram longamente moldado. No Brasil do segundo decênio do século XX fortalecia-se o sistema capitalista como consequência do conflito mundial. Um dos efeitos maiores deste fato foi o desenvolvimento fabril concentrado nos próprios recursos manufatureiros locais. Era, ao mesmo tempo, o instante em que se acentuava a penetração das idéias socialistas, sucedendo-se as reivindicações proletárias que em 1922 resultavam na fundação do Partido Comunista. Este industrialismo incipiente, mas que deixava longe os índices qualitativos do fim do império e começo da República, ocorre com muito maior ênfase em São Paulo, para onde se deslocara o eixo da

¹⁴ CHIPP, Herschel Browning. *Teoria da Arte Moderna*. 2º ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

gravidade econômica do país e achava-se inextrincavelmente ligado à propulsão das concepções de tendência modernista.

Considerar São Paulo florescente pela riqueza do café espalhado pelo interior do estado, acrescido vertiginosamente em sua população, convulsionado pela construção e reconstrução imobiliárias, por empreendimentos financeiros e comerciais e, acima de tudo, pela multiplicação de oficinas e fábricas, é levar em conta desde logo os contrastes sócio-econômicos que passavam a se acentuar entre a província do sudeste, principalmente, e outras regiões do território nacional. Sob angulação mais vasta, agravava-se a já considerável assimetria existente entre as cidades litorâneas, algumas também e mais sensivelmente atingidas pela explosão demográfica e o desenvolvimento industrial, do interior agreste e pobre posta à mostra pela obra de Euclides da Cunha.

O fenômeno da rápida expansão da capital paulista assinalava-se pela complexidade de seus determinantes. A imposição da cidade, subvertendo a tradicional primazia do campo em toda nação, era em São Paulo devida em grande escala às levas imigratórias que participavam de forma vital na criação de recursos de toda ordem, influenciando na economia, nos costumes, na problemática das idéias. Por outras palavras, essa presença que transformava os Estados meridionais, trazendo nova contribuição às etnia brasileira, fazia-se fortemente sentir na dinâmica da sociedade e da sua cultura. Não a podemos perder de vista quando abordamos o fenômeno do Modernismo. Ligado à lavoura cafeeira, que recuperava submersas energias se descendentes de antigas famílias bandeirantes e cuja intensificação, por entre os dramas das crises sucessiva que afetavam o produto, se fizera, ao lado de outros incrementos agrícolas, pelo braço do negro e do imigrante o surto de industrialização que alterava radicalmente o velho burgo, sobretudo depois da Segunda Guerra, diferenciava sobremaneira São Paulo de outras cidades, como o Rio de Janeiro, capital da República, ou Belém, engrandecida na fase efêmera da exploração da borracha.

Este quadro progressista será instigação decisiva para os modernistas do campo das letras, que o relacionavam às lições colhidas no agito meio cultural europeu da época, principalmente a uma se suas vertentes mais prolíferas: o Futurismo, fundado em 1909, e toda a sua crença na civilização tecnológica. Preparado em São Paulo, a partir da Segunda década, ampliando-se em direção ao Rio e contando com a participação pernambucana, a

corrente renovadora estendeu-se depois de 1922, nos seus aspectos literários, o outras cidades.

Havia permanecido muito influentes na pintura brasileira intersecular o academismo derivado da ortodoxia neoclássica, as impregnação românticas e realistas, às quais faltara vivencialidade histórica geradora dessas problemáticas e assimilações tardias da sensibilidade impressionista. Como pólo de irradiação das diretrizes culturais do país, o Rio gerava para as províncias esses elementos colhidos no ambiente parisiense mais tradicionais. Desde a fundação da Academia Imperial das Belas-artes, reduto do ensino oficial das artes no Brasil, dali se disseminava a orientação aos estabelecimentos congêneres que, a longos intervalos, foram sendo instalados em diversas províncias. Em São Paulo não haveria instituição como esta antes de 1925. A longa ausência do ensino estatal na capital paulista lhe foi vantajosa na medida em que subtraía ao menos por esse lado, dos preceitos da estética de conteúdo e de soluções formais descampassadas com seu tempo lógico. Na deflagração do Modernismo, a inexistência de tradição no cultivo artístico em São Paulo é, portanto, dado ponderável e deve ser vinculada a todos os aspectos sociológicos resultantes do fundamental e recente cosmopolitismo personalizador da cidade.

É necessário pontuar as características culturais paulistanas, que permaneceriam por muito anos ainda estabilizadas em sérias deficiências provinciais. Na vastidão do crescente espaço urbano, São Paulo se europeizava sobretudo a feição italiana desde os fins do século XIX, no ecletismo e depois e depois no Art-Nouveau da arquitetura e da decoração, nos hábitos, na própria miscigenação da língua. A cidade, em suma, na sua vivência peculiarizada pelos contextos étnico-culturais de uma população *sui generis*, adquiria ares de capital, com edifícios públicos e residências de grande porte. Engrandecida e enriquecida, a cidade imprimiu um ritmo rápido às suas atividades culturais. A abertura do solene Teatro Municipal, o cinema artesanal ensaiado pelos imigrantes italianos, as freqüentes exposições de arte adaptavam-se aos espaços improvisados do velho centro. Em 1911 esse entusiasmo era muito acentuado, como prova o I Salão de Belas Artes, feito aos moldes do Salão Oficial do Rio.

Entre os mestres mais acatados que atendiam a uma clientela amante da pintura reprodutora do real, achavam-se Benedito Calixto (1853-1923) e Pedro Alexandrino (1856-1942).

O Senador Freitas Valle, apaixonado pela cultura francesa e pelo colecionismo de obras de arte, patrocinou em sua casa , considerada “templo da arte”. Reuniões onde as estimulações não eram de sorte a induzir o contexto artístico à alternativa renovadora de que necessitava.

Outras forças, entretanto, emergiam nos contornos alargados de São Paulo. Dois artistas, principalmente exerceram enorme influência na metamorfose operada no contexto antes de 1922: Anita Mafaliti (1889-1964) e Victo Brecheret (1894-1955). Apoiados por alguns intelectuais e poetas, jovens como eles e ainda num estágio de indecisão entre estéticas declinantes e a experimentação, é da sua ligação íntima que tomará corpo o movimento modernista. Sua eclosão na São Paulo industrializada e não fora dela foi explicada em 1942 por uma das figuras centrais do Modernismo, Mário de Andrade, quando sublimou os contrastes culturais existentes entre São Paulo e Rio. A primeira cidade, diz ele “estava muito mais ao par que o Rio de Janeiro. E, socialmente falando, o Modernismo só podia ser mesmo importado por São Paulo e arrebentar na província . Havia uma diferença grande, já agora menos sensível, entre Rio e São Paulo. O Rio era muito mais internacional, como norma de vida exterior. Está claro: porto de mar e capital do país, o Rio possui um internacionalismo ingênito. São Paulo era espiritualmente muito mais moderna porém, fruto necessário da economia do café e do industrialismo conseqüente. Caipira de serra-acima, conservando até agora um espírito provinciano servil bem denunciado pela sua política, São Paulo estava ao mesmo tempo pela sua atualidade comercial e sua industrialização, em contato mais espiritual e mais técnico com a atualidade do mundo”.

Ao levantar a complexa problemática da promoção da Semana, climax da arregimentação de energias que já extrapolava São Paulo, Mário de Andrade diminuía as distâncias que separavam as classes dirigentes de ambas as cidades em suas relações com a arte. Opunha a formação da “alta burguesia riquíssima” do Rio, que ao se achava preparada para “encampar um movimento que lhe destruía o espírito conservador e conformista”¹⁵,

¹⁵ ÀVILA, Affonso. *O modernismo* . São Paulo: Perspectiva, 1975.

ao nível cultural da “aristocracia intelectual paulista”. Esta na sua empolgação pelo progresso civilizatório que atingia o Estado, considerou coerente o risco de trabalhar a favor da Semana de Arte Moderna. Todavia, foram somente alguns poucos homens dessa classe a encorajar o evento, à frente dos quais o escritor e homem de negócios Paulo Prado . A ela coube essa solidariedade aos artistas e escritores que procuravam reagir ao “que era a inteligência nacional”. Quanto a estes, em parte pertenciam à mesma origem social ou então desfrutavam de inegável *status* na comunidade o que deixa patente as camadas de onde provinha a primeira geração do Modernismo brasileiro.

Deve-se ressaltar a presença de imigrantes e descendentes no agrupamento de vanguarda, os quais certamente nela introduziram inquietudes sociais próprias do seu meio.

Da mesma forma, é preciso lembrar os intelectuais estrangeiros, entre os quais muitos de formação anarquista, atuantes em São Paulo e outras cidades e cuja ideologia revolucionária não deixaria de ressoar no espírito inconformista mais geral do Modernismo, embora a dissidência deste viesse configurar-se em modelos exclusivamente estéticos.

5.2 As fontes européias e a busca de estimulantes nacionais

A histórica recorrência da cultura brasileira às fontes européias ratificava-se uma vez mais nessa geração que aparecia disposta a contestar paralisantes correntes artísticas. A busca dramática de um paralelo com a dinâmica do tempo internacional fazia-se com a atenção simultânea nos valores internos do país, outrora objeto de transfigurações românticas e acadêmicas. A difícil procura de osmose entre o universal e o nacional estava no cerne da consciência dos intelectuais modernista (a preocupação com o nacional era contudo menos generalizada entre os artistas plásticos).

A Europa teve extraordinário clima de criatividade que marcou algumas de suas capitais, particularmente Paris, num contexto de vida turbado em contradições sociais. Antes de 1914, deixados para trás Impressionismo e Pós-Impressionismo, mas influente ainda o Art-Noveau, cumprira-se uma etapa que revolucionava o entendimento aceito das linguagens plásticas que tem em Picasso (1881-1973) um nome maior. As artes plásticas, como a literatura e a música refaziam-se estruturalmente. Através do Expressionismo, do Cubismo, do Futurismo, das correntes abstratas e construtivas, da pintura metafísica, haviam-se difundido códigos visuais que projetavam um universo ajustado à complexa

dinâmica da realidade contemporânea. Tratava-se de ruptura com critérios de representação herdados de longa data, ultrapassados pela prospecção de conceitos de espaço/tempo, equivalentes às formulações científicas pós euclidianas. Na anárquica postura dada dos anos de conflito mundial e logo após, radicalizava-se uma problemática niilista em crítica feroz ao social e à arte.

Nessa atmosfera de mudanças rápidas que alteravam no sentido visceral o conceito das artes e das letras ocidentais, permeavam influências do pensamento de Nietzsche, cujo individualismo enleia Expressionismo e Futurismo; de Freud, menos impregnante, mas cuja investigação do inconsciente repercute na literatura e artes visuais desde os anos 20. Em ambas influências acrescentando-se outras, de particular significação, como foram as do materialismo histórico de Marx e do institucionismo de Bergson.

A divergência vigorosa dos repertórios artísticos tombados na entropia retórica, únicos reconhecidos com o direito de cidadania no acomodamento da alta sociedade européia, era fenômeno que se difundia pelo mundo e que chegava até aqui, produzindo conseqüências similares de perplexidade e refutação.

Esse conflito entre novos e passados princípios estéticos não poderia ser reduzidos à simples reedição da querela histórica entre antigos e modernos. A expressão artística procurava integrar-se a uma totalidade de consciência diante do mundo em crise desde muitos anos antes da Primeira Guerra e sem mais condições de readaptação a velhos sistemas de idéias e de estruturas sociais e políticas.

No Brasil essa revolução histórica internacional fluiu na própria medida de sua problemática de país dependente. O modernismo brasileiro nesta fase foi antes de mais nada uma busca de libertação. Os estímulos de modernismo vinham, igualmente, para escritores e artistas, de recentes fenômenos culturais parisienses. No caso da pintura um dos membros da vanguarda brasileiro- Anita Mafaltti - recebia uma carga do Expressionismo alemão. Da conjugação desses valores internacionais às idéias locais tomadas da efervescência, após o tempo de descompasso com o ritmo da cultura ocidental, à qual o Brasil pertence, todavia sincretizada por outros importantes aportes culturais, houve mais tarde, pelo avanço dos anos 20, resultados nas letras, na música e também artes visuais.

O Modernismo, sobretudo por seus representantes mais numerosos da literatura, mostrava ligação entre o fenômeno da renovação e o problema da afirmação de um fundo

próprio da cultura. E contrariamente a idealização que sofria no passado o enfoque da realidade brasileira, com o Modernismo dar-se-ia um salto à frente, principalmente à que seria sua ala mais lúcida, liderada por Mário de Andrade e Oswald de Andrade, na seqüência impondo-se sobretudo o trabalho mais solitário deste último, estabelecendo em níveis críticos a visão do meio da vivência.

Apegando-se ao exótico descoberto no próprio país pela sua curiosidade liberta das injunções acadêmicas, reapareceram o conjunto de fatores componentes de um caráter específico de ambiente que lhes devia ser básico para o trabalho.

Desde o estudo do espaço físico até à observação do homem de etnia complexa que o habita e transforma, enfatizada a contribuição recente encarnada pelo imigrante, tudo adquiriu para eles aura de estímulo legítimo.

5.3 As primeiras exposições modernistas

É na órbita das artes visuais que a definições de Modernismo pode ganhar mais avançada consistência. A obra expressionista de Anita Malfatti, posta em evidência em sua exposição de 1917-1918, mostrou-se contribuição precursora e audaciosa que não apenas separava a artista por um abismo da pintura acadêmica como também a distanciava dos que logo mais seriam seus companheiros de ruptura. A pintura paulista, tornou-se presença de importância capital na pequena constelação de episódios vanguardistas da década.

Embora fosse Futurismo (Movimento moderno, baseado numa concepção extremamente dinâmica da vida, voltada para o futuro) em interpretações equivocadas, de que obsessivamente se falasse a respeito de qualquer obra que fugisse à “normalidade” representativa, couberam artistas encaminhados ao Expressionismo as primeiras exposições de arte moderna realizadas no Brasil, a de Anita, citada acima, e de duas outras anteriores; a de Lasar Segall (1891-1957) em São Paulo e Campinas (1913) e a da própria Anita em São Paulo (1914). Não restam dúvida, entretanto, no que concerne à evolução histórica do Modernismo no país, e sem considerar a qualidade de ambos os artistas, que a mostra de 1917-1918, pela repercussão alcançada, aparece como acontecimento de significado superior.

Há causalidade de encontro nessas manifestações quase contemporâneas (1913 e 1914) de Lasar Segal e Anita Malfatti, artistas que praticamente cruzaram seus passos em

Berlim e que começavam a se marcar nos contatos com o Expressionismo. Tanto a dupla exposição de Segall, como aquela de Anita, despertaram limitado interesse. Das obras exibidas por Segall (pinturas e desenhos), parte ao menos só por volta de 1922 seria notada pelos modernistas, como confirmam as palavras de Mário de Andrade, ao falar no “descobrimento assombrado de que existiam em São Paulo muitos quadros de Lasar Segall. ”Entusiasmo pelo Expressionismo, o escritor já conhecia o pintor através de publicações européias.

Muitíssimas referências foram dedicadas a esses primórdios cronológicos que alimentaram controvérsia já superada. A questão girava em torno do mérito da introdução da arte moderna no país. Indiscutivelmente, a mostra se Segall antecipara-se de muito àquela fundamental, de Anita, em 1917-1918 e também viera antes da primeira individual da artista brasileira em 1914. Segall expusera, segundo o próprio depoimento, “algumas experiências típicas de arte expressionista, ao lado de obras de um modernismo mais moderado”. Decidira-se, no entanto, por uma seleção centrada neste último aspecto, de fase anterior, onde predominava o acento impressionista. As de caráter expressionista já anunciavam a linguagem futura e o seu inerente caráter humanista. Mas o ambiente não estava à altura da mensagem e em pouco ou nada reagiu. Segall foi passivamente absorvido e até elogiado pela técnica moderna e às vezes ousada.

A exemplo da exposição de Segall, a Anita, em 1914, entre seu regresso da Europa e a viagem aos Estados Unidos, não alcançou maior ressonância, embora as novidades que traziam a sua pintura, desenho e gravura. A pintora, que em 1912 visitara a IV Sonderbund, em Colônia e que em Berlim, estudara com Lovis Corinth (1858-1925), no início da fase em que esse se aproximava do Expressionismo, e com dois outros pintores, aproveitando ainda a estada para muitos outros conhecimentos voltava com apreciável cultural visual, informada dos grandes artistas do fim do século XIX e início do século XX. Vinha já inteirada do Expressionismo. Em que pese, entretanto, a crispação das tonalidades, os acentos por vezes duros do contorno e a textura agitada de algumas pinturas exibidas na ocasião, ela ainda não estava de posse da liberdade formal, da pulsação de cor, do tratamento espacial sintético, e da agudez interior que lhe traria a permanência nos Estados Unidos.

5.4 Anita Malfatti, a precursora

Anita Malfatti morou na Alemanha (1919-1914) o que proporcionou a incubação de uma visão do mundo através da cor, e depois nos Estados Unidos, tendo em especial, contato com as idéias de Homer Boss e com um ambiente que incentivava a interdisciplinariedade poética, na Independent School of Art, de Nova York isso veio formar o perfil durável da pintora, destinada a ser a força inaugural do Modernismo no Brasil.

Às descobertas precedentes que haviam formado a sua sensibilidade - o Impressionismo e o Expressionismo. O conhecimento de Van Gogh (1853-1890), Gauguin (1848-1903), Munch (1863-1944), Hodler (1853-1918), Nolde (1867-1956) e outros pintores, na visita à Sonderbound – associou-se a experiência existencial com Boss, mestre que obrigava o aluno a um processo catártico antes de considerá-lo antes de considerá-lo apto ao trabalho artístico. Essa aproximação foi determinante para a personalidade tímida de Anita, fazendo-a extravasar disponibilidades emocionais em desenhos e telas de enérgica instauração. Sua conscientização da dramática Weltanschauung contida na assistemática corrente do Expressionismo - centrada na prospecção confessional da imagem, que havia germinado sem pausa em seu espírito, concretizava-se desde 1915 em múltiplas obras de unitária organização, onde se incorporam também outras influências do internacionalizado meio nova-iorquino.

Exemplos maiores da produção que assinala o clímax de toda a trajetória da artista, em 1915-1916, pertencentes a museus e coleções de São Paulo, são as paisagens “Rochedos”, “O Farol”, “A ventania”, as figuras “A Estudanta Russa”, “O Japonês” (todas pinturas à óleo), além de “O Homem Amarelo”, a primeira versão, a primeira versão e “O Homem das Sete cores “(ambos pastéis), “Torso”, realçado a carvão e pastel e vários desenhos a carvão, entre eles “O Homem de Muita Força “e “Nu Masculino Sentado”.

Superando convenções de forma, cor e percepção do espaço, ainda visíveis em obras de 1914 e dominando os códigos técnicos , a sua linguagem verticalizara-se em todos os sentidos . Alta temperatura de cor e tensão gráfica equilibravam-se agora na concisão da imagem subjetiva, onde o anímico enraizamento expressionista recorria a esquemas de construção cubo-futurista.

A influência expressionista em Anita era de ordem generalizada, havendo outras incidências, sobretudo da Escola de Paris. “Não consta na pintora, entretanto, a exarcebação conteudista de um Kirchner (1880-1938) ou Nolde, por exemplo. A introspecção psicológica prevaleceu nas figuras (“O Homem Amarelo”, primeira e Segunda versões e “O Japonês”, do IEB-USP, “A Boba”, do MAC-USP, “Mulher de Cabelos Vrdes”, da coleção Ernest Wolf etc.)”¹⁶. Na paisagem, uma extroversão formal explosiva- determinada pelo tema e a influência de Van Gogh- surgiu em “A Ventania”, porém é quase exceção. No desenho ela ousou mais nas deformações, como em alguns carvões (e. g. no “Nu Masculino Marchando”), de 1915-1916. A representação sarcástica, recordando a caricaturalidade de George Grosz (1893-1959), apareceu isoladamente, como em “Café Americano” (c. 1915-1916).

Anita concentrou-se em temático reduzido no seu expressionismo - quase sempre figuras de retratados de feições vagas e abstratizadas e vistas paisagísticas. Lúcida e decidida, a pintora brasileira participou desse universal contexto plástico de idéias e símbolos ‘sem preocupação de glória, nem de fortuna, nem de oportunidades proveitosas’, transmitindo uma inquietação pessoal que tocava em problemas essenciais o seu tempo”¹⁷.

Quando permaneceu em Nova York teve a oportunidade de ser vizinha de artistas e escritores europeus radicados ou refugiados, como Marcel Duchamp (que pintava sobre vidro), Juan Gris, Máximo Gorki, Jean Crotti, o empresário dos balés russos Serge de Diaghilev e o cenógrafo Leon Bakst. 1915 foi o ano do início da execução da ‘Grande Vidro’ e certamente Anita foi a nossa 1º artista a ter conhecimento dessa obra. Vê-se que Anita Malfatti esteve sempre em contato com figuras da arte revolucionária o que a influenciava de várias formas, por exemplo na evolução do seu expressiosismo, onde ela tirou proveito formal das próprias imagens do ‘dinamismo estático’ de Duchamp, cujo “Nu Descendant l’Escalier” (1912) era a mais célebre pintura moderna dos Estados Unidos.

Ao voltar ao Brasil Anita disse: “Quando viram minhas telas, todos acharam-se feias, dantescas (...) Guardei as telas”.

Anita participou de um concurso organizado por Monteiro Lobato sobre a representação do ‘saci’, mas foi criticada pelo próprio organizador, que sua contribuição foi

¹⁶ ÀVILA, Affonso. O modernismo. São Paulo: Perspectiva, 1975.

¹⁷ ZANINI, 1983.

feita em ‘ismo’.

Entretanto, foi em dezembro de 1917 e janeiro 1918 que Di Cavalcanti animou Anita à expor suas obras num salão da Rua Líbero Badaró, essa exposição contou com mais de 50 obras em técnicas diversas (inclusive a gravura) e inseriu peças já produzidas em São Paulo, como enfoque temático nacional (“Tropical”) e ainda um desenho cubista de A. S. Baylinson, secretário da Independent School of Art, reforçando sua posição renovadora. A exposição foi um choque exatamente porque nas soluções das obras realizadas nos Estados Unidos não havia resquícios passadistas, foi fonte para criticar e ajudou a conhecer melhor o estado de estreitamento cultural de São Paulo.

Houve dois aspectos relevantes e opostos entre si na mostra: um altamente positivo, o de provocar a idéia da arregimentação de forças dispersas que se encaminhavam para uma nova cultura. Nesse sentido, Anita foi o ‘estopim do modernismo’, conforme a expressão de Mário da Silva Brito. O outro aspecto é inteiramente oposto, podendo-se dizer que, às custas dessa contribuição, a artista tornou-se alvo de comentários violentos e insultuosos, e que interferiam desastrosamente em seus princípios estéticos e na sua qualidade artística. É verdade que, antes de exposição, já havia censuras à sua pintura e que ela em nada reagira às circunstâncias adversas mostrando-se temerosa de exibir trabalhos. Em última análise, a responsabilidade do retrocesso que se anunciava e que se agravou com os ataques à mostra, coube à sua própria dificuldade de enfrentar não só o poderoso misoneísmo artístico o ambiente como certamente também outras formas e preconceito da época, a exemplo das restrições à liberdade feminina.

Uma das críticas mais fortes veio de Monteiro Lobato, que seguidor da arte acadêmica, apesar de reconhecer a originalidade e criatividade de Anita Malfatti, situou a artista como pertencente à ‘espécies’ dos que “vêm anormalmente a natureza, interpretaram-na à luz de teorias efêmeras sob a gestão estrábica de escolas rebeldes.” “São produtos do cansaço e do sadismo de todos os períodos de decadência (...)”¹⁸. E mais ainda: “embora eles se dêem como novos, precursores duma arte a vir, nada é mais velho do que a arte anormal ou teratologia: nasceu com a paranóia e com a mistificação.” Ao contrário

¹⁸ ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

não faltaram as costumeiras referências caluniosas ao “Futurismo, Cubismo, Impressionismo e o ‘tutti quanti’”. Mostrando uma falha no raciocínio na suposição de que a estrutura sintática das obras que condenavam era inseparável da estrutura de sua significação.

“Nos entreveros suscitados pela exposição , um único dos logo mais líderes modernistas saiu em defesa da artista. Foi Oswald de Andrade: ‘Anita está a serviço de seu século’- ele afirma. ‘As suas telas chocam o preconceito fotográfico que geralmente se leva no espírito para as nossas exposições de pintura. A sua arte é a negativa de cópia, a ojeriza da oleografia’ E adiante: ‘Onde está a realidade, perguntarão, nos trabalhos de extravagante impressão que ela expõe? A realidade existe mesmo nos fantásticos arrojados criadores e é isso juntamente que os salva’”¹⁹.

Além de Oswald e Di Cavacanti, que convencera a pintora a mostrar-se, outros do futura clã envolvidos pela mensagem, como Mário de Andrade, Menotti del Picchia e Guilherme de Almeida. O papel estimulador exercido por Anita Malfatti nos modernistas em potencial é testemunho por Mário de Andrade, que afirma em 1944: “Ninguém pode imaginar a curiosidade, o ódio, o entusiasmo que Anita Mafatti despertou. Não posso falar de meus companheiros de então mas eu pessoalmente devo a revelação do novo e a convicção da revolta a ela e à dos seus quadros (...). E nós cerramos fileiras em torno da artista. Se alguns poucos escritores ponderáveis, Menotti del Picchia, o sr. Oswald de Andrade que iam se tornar os propulsores eficazes do movimento modernista já nos conhecíamos então, eles podem testemunhar se o primeiro espírito de luta, a primeira consciência coletiva, a primeira necessidade de arregimentação foi despertada ou não pelo que se passava na cidade, com a exposição de Anita Malfatti. Foi ela, foram os seus quadros que nos deram uma primeira consciência de revolta e de coletividade em luta pelo modernização das artes brasileiras. Pela menos a mim”²⁰.

Mas a geração de poetas que integraria a facção modernista não escapava, ainda em 1917, à coação do meio, à sua exigência de moldes parnasianos. Entre os lançamentos daquele ano, figuravam livros como *Juca Mulato*, de Menotti (a cujos méritos de jornalista o movimento modernista deverá muito de sua propagação), *Nós*, de Guilherme de Almeida e *Há uma gota de sangue em cada poema* , de Mário de Andrade (então Mário Sobral), o

¹⁹ ZANINI, 1983.

²⁰ ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

primeiro e o último aderentes à convicta linha literária nacionalista, intensíssima naquele ano assinalado pelo engajamento do Brasil na Guerra e quando eclodia também o nacionalismo econômico e ao mesmo tempo se fazia sentir, mais profundamente, com a greve geral dos operários em São Paulo, a influência do socialismo no país. Por essa época, Oswald de Andrade já elaborava as *Memórias sentimentais* de João Miramar, destinada a ser das obras magnas da moderna literatura brasileira. Isto tudo era contemporânea ao surgimento, no Rio de Janeiro, do livro *Cinza das Horas*, de outro futuro modernista, Manuel Bandeira.

A polêmica exposição abriu uma perspectiva e seria motivada do primeiro elo do movimento moderno. Paradoxalmente, entretanto, esta consequência, na percepção dos estimulados, foi descompensada pela reação contrária provocada na causadora da mudança. Os testemunhos são muitos: Anita, na indecisão contrária no seu país, psicologicamente menos preparada do que se poderia supor, não assimilou a diatribe e a repercussão que ela tivera nos espíritos recalçados. As razões externas que antes já interferiam no seu mundo interior a conduziram a uma crise da qual não mais escapou...

5.5 A contribuição de Di Cavalcanti, Vicente do Rego Monteiro e Victor Brecheret

É interessante observar como a proposta modernista é reveladora na obra de Anita Malfatti, quando se compara esta artista a seus pares, Di Cavalcanti, Vicente do Rego Monteiro e Victor Brecheret. Entretanto, tornou-se visível a evolução desses artistas por volta de 1920-1921. O amadurecimento anterior dos artistas plásticos serviu como uma espécie de alavanca aos escritores e poetas mais abetos, o que autoriza crédito na tese do impulso exercido pelas artes no modernismo das letras.

Di Cavalcanti aparecia como o menos afirmado dos três artistas. Nascido no Rio de Janeiro, iniciava na arte através da caricatura, em 1914, na revista Fon-Fon, exercendo também a atividade de ilustrador. Paralelamente era jornalista. Sua primeira exposição data de 1917, em São Paulo. Em 1921, realizou no Rio a série de desenhos “Fantoches da Meia-Noite” enfocando o mundo boêmio da Lapa com a verve de caricatura. Antes de 1923- data da primeira viagem à Europa - a linguagem do artista já evoluía, como mostra sua tela à óleo “O Beijo”, onde as figuras são decididamente hipertrofiados e o espaço cobre-se de formas dúcteis e cores em liberdade. A tela “O Beijo” e o desenho da capa do catálogo da

Semana de Arte Moderna representam sua linguagem modernista mais avançada. Di Cavalcanti exemplifica assim o seu modernismo: “Meu modernismo colori-se do anarquismo cultural brasileiro e, se ainda claudicava, possuía o Dom de nascer com os erros, a inexperiência e o lirismo brasileiros...”²¹. Destaca-se também em Di Cavalcanti a qualidade de animador. Fora ele a incitar Anita Malfatti a fazer a exposição de 1917-1918, como será ele um dos descobridores de Brecheret.

Vicente do Rego Monteiro, originário de Pernambuco, integrou-se ao Modernismo trazendo a ebulição de uma experiência precoce e movediça, em que intervinham apropriações de culturas antepassadas ao lado de influências da contemporaneidade parisiense e um apego à realidade telúrica de seu país. Em maio 1920, Rego Monteiro, expôs na livraria Jacinto da Silva em São Paulo, um conjunto de 43 aquarelas e desenhos, entre os quais muitos de temática indígena. Em 1921, com a aquarela “O Nascimento de Mani”, ele absorve a arte egípcia e hindu, a gravura japonesa dos séculos XVIII-XIX, interacionadas ao estudo da arte marajoara (Ilha de Marajó).

As peças exibidas em São Paulo captaram simpatias pela narrativa aborígene, mas algumas liberdades formais, bastaram para que a crônica por vezes, o estigmatizasse como ‘futurista’. Nada havia em verdade, de futurista, na série ampliada para a nova exposição de 70 exemplares, desta vez no Rio, em 1921 no Teatro Trianon, com outras figuras e ambientes amazônicos imaginários. Ronald de Carvalho, sugeriu na época que as fábulas selvagens como a do Curupira e o Caçador, entre outras, mereceria ser aproveitada por um dos nossos musicistas, como Villa-lobos. “Com aqueles cenários e a curiosíssima indumentária que desenhou Rego Monteiro, poderíamos ter alguns bailados admiráveis”²². Os desejos do escritor não se realizariam. Muito mais tarde, o pintor pernambucano reivindicaria a condição de ‘um precursor do indianismo’, razão de sua recusa em aderir ao movimento antropofágico de Oswald de Andrade.

Antes de se impor como pintor, Vicente do Rego Monteiro, se concentrou momentaneamente na escultura. Estudou pintura, desenho e escultura na Académie Julian, em Paris, ele (aos 14 anos), teve obras aceitas no Salon des Indépendants, em 1913. Adveio-lhe dessa época o cognome de ‘Lee Petit Rodin’. A escultura traria conseqüências

²¹ CHIPP. Herschel Browning. Teoria da Arte Moderna. 2º ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

²² CHIPP. Herschel Browning. Teoria da Arte Moderna. 2º ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996

definitivas par a sua pintura, onde a cor é subalterna ao desenho, traçado com denso teor de estabilidade. O conjunto exposto n Semana de Arte Moderna era bastante heterogêneo. Entre outras peças, havia quadros de influência impressionista, como “Cabeças Negras”, uma aquarela de acentos art-nouveau, seuratianos e matissianos. A tela “Baile no Assírio” apresenta desenhos com estilizados motivos indígenas e retratos em que idealiza os personagens, como no de Ronald Carvalho, colocando-os por vexes à frente da paisagem nordestina. Tudo isto além de telas de caracterização cubista que marcavam a evolução do pintor em direção à pintura intelectual. Evidenciava-se a decisão do artista na escolha do procedimento pictórico que estava perto dos propósitos expressivos que o salientaram na década de 1920.

Afora Anita Malfatti, entretanto, nenhum outro artista da primeira leva modernista atraiu tanta atenção quanto Victo Brecheret. Nascido em Viterbo (Itália), em 1894 e emigrou para o Brasil em 1904. Após o aprendizado no Liceu de Arte e Ofícios de São Paulo, viajou par a Roma, onde estudou com Arturo Dazzi. No retorno ao Brasil em 1919, permaneceu meses entregue a um trabalho solitário. Em janeiro de 1920, esse isolamento foi quebrado pela visita de Oswald de Andrade, Di Calvacnti e o pintor e caricaturista Hélios Seelinger. Logo em seguida, em artigos encomiásticos, o próprio Monteiro Lobato (desencontrando-se do que afirmara sobre Anita) e Menotti del Picchia deram início à divulgação de sua obra. Era o começo da trajetória amadurecida depois de 1921, na segunda viagem à Europa. Apenas no plano da materialidade e da técnica da escultura o tradicional Dazzi lhe poderia Ter sido útil, pois Brecheret familiarizara-se muito cedo com o modelato desenvolvido por Rodin. Houve nessa estada européia, o contato admirativo com a obra do iugoslavo Ivan Mestrovix, escultor eclético, influenciado por Rodin Bourdelle. E a incidência de aspectos da cultura de épocas anteriores.

Por entre todas essas assimilações, Brecheret já manifestava, em torno de 1920-1921, refinamentos formais singulares confirmados na evolução do seu estilo. Entre as peças executadas na Itália, “Eva”, gesso 1919 (transposta em mármore no ano seguinte), apega-se a uma concepção naturalista. Em seus acentos musculares e na energia fisionômica são visíveis inflexões faciais e torsões da linha serpentina de Miguel Ângelo. No exemplares paulistas de 1920-1921, como os bronzes “Sóror Dolorosa”, “Cabeça de Cristo” e “Vitória”, a composição é art-nouveau enquanto a matéria sensibiliza-se em

nuanças impressionistas derivadas de Rodin. A “Cabeça de Cristo” é de grande tensão interior. Nessas obras já estão prenunciadas as constantes maneiristas do escultor.

Mesmo se embrionária, a obra de Brecheret era de fato inédito e drástico confrontado à escultura produzida no Brasil, submetida aos padrões que haviam caracterizado essa arte no século XIX. O Neoclassicismo, introduzido pela Missão Artística Francesa, impusera-se no país, deixando atrás o Barroco, cedendo mais tarde a conceitos menos idealísticos e academizando-se. No círculo de escultores formados no Rio e que usufruíam dos prêmios de viagens à Europa, havia, ainda neste século, um respeito à essas tradições, ignorando-se ou desprezando-se as iniciativas profundas de renovação.

É em tal contexto que surgiu Brecheret com o ágil modelado de formas introspectivas, distanciado da radicalidade de cubistas, futuristas e construtivistas, reestruturadores da concepção bi e tridimensional, mas que procurava renovar alguns elementos do antigo repertório expressivo da escultura. Nas obras feitas em São Paulo, Brecheret demonstrava muito segurança e exigência no que tinha a dizer. Ao conhecer o artista, os intelectuais, na iminência de constituir o grupo modernista, referiam-se a ele com incontido entusiasmo.

Brecheret servia de arma contundente de ataque contra o espírito tradicionalista prevalecente nas artes. Sem dúvida, Brecheret detonara muita polêmica, não lhe sendo poupadas críticas dos acadêmicos; mas, ao mesmo tempo e ao contrário do que ocorrera com Anita Malfatti, sua atividade plástica de compromisso atraía depoimentos de apoio da ala contrária à modernidade. Do próprio Monteiro Lobato vieram estas palavras: “Brecheret apresenta-se-nos como a mais séria manifestação do gênio escultural surgido entre nós”.

Ao escultor que em 1921 se fixaria na Europa para a fase decisiva, coube o mérito de selar a unidade do grupo sensível às novas idéias. Oswald de Andrade, que se refere a ele, em crônica de 1920, como “o nosso único escultor, mas que vale bem diversas gerações de modeladores”²³ defende-o dos que vêem a arte apenas por critérios de cópia do real. Mário de Andrade, em 1921, na partida do artista para a Europa, chama-o de “amigos e irmão dos mais íntimos” e “a profecia mais genial que o país teve até hoje na escultura”²⁴.

²³ ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

²⁴ ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

Ninguém media os arroubos que dirigia à obra de Brecheret que, na seqüência da comoção suscitada por Anita, aparecia como uma espécie de pivô de sua arregimentação final.

5.6 Os artistas plásticos na semana de arte moderna

Fruto de longa maturação de idéias, embora não deixasse de se marcar por contradições em sua montagem aparatosa, a Semana de Arte Moderna foi essencialmente uma atitude de ruptura e provocação, enfrentando a estagnação cultural brasileira. Nela confluíram mentalidades inconformadas em busca de inserção do pensamento e das artes do país na exata contemporaneidade histórica. Em concomitância, realçava-se a necessidade de sensibilização pelos valores autóctones. Ao propósito de modernidade atendia-se apenas em parte, não sendo superada a distância entre as pretensões de radicalidade e o que efetivamente era apresentado ao público no Teatro Municipal. De certa forma, as intenções revolucionárias do evento pairavam acima dos indivíduos e suas dificuldades e prejuízos de formação, suas contradições e concessões. O que finalmente importava, diria Paulo Prado, era a realização do evento e sua capacidade de impacto. Relevavam-se as presenças ocasionais ou as fissuras existentes no comportamento o grupo. Empenhadas em destruir essas forças deixaram para etapa posterior a construção apurada de novas modelos. Está claro, por outro lado, que o academismo nas artes e nas letras não poderia ser erradicado, uma vez que é uma realidade comum a todas as épocas, correspondendo à expectativa de um determinado público.

A idéia da promoção de uma manifestação memorável na passagem do Centenário da Independência estava presente desde 1920 no espírito de Oswald de Andrade. Todavia, se não o pensamento original, pelo menos a iniciativa e levar adiante o projeto do que já seria a Semana, coube a Di Cavalcanti. A decisão de concretizá-la deu-se em novembro de 1921, oportunidade em que o artista exibiu suas primeiras pinturas. Apresentado por Graça Aranha a Paulo Prado, Di Cavalcanti levou a este o propósito, imediatamente aceito, da realização de uma semana de escândalos literários e artísticos, para chamar a atenção da burguesia paulista. Paulo Prado, que aliava em si o profissional da economia cafeeira ao conhecedor erudito das idéias mais atuais, futuro autor de Retrato do Brasil, tornou-se o principal financiador e animador da Semana, colocando em jogo seu prestígio ao envolver-se no que seria o tumultuoso festival de fevereiro de 1922.

A idéia central da Semana foi a de torná-la uma expressão interdisciplinar. A presença da poesia da dança, da música e de uma exposição e artes visuais, por entre alguns discursos de fundo teórico que pregavam as razões do Modernismo, quase fizeram da Semana um espetáculo completo sob este aspecto.

O contexto das artes plásticas incluía a arquitetura, a escultura e a pintura. O escopo principal era obviamente a contestação e a provocação, o que se fez face a um público ruidoso e que lotava o teatro mas, ao mesmo tempo, diante da indiferença das autoridades.

Uma dissertação de Graça Aranha – “A emoção estética da arte moderna” na linha do pensamento de seu livro ‘A Estética da vida’ (1921) inaugurou a Semana. Com linguagens sentenciosa, própria da prática acadêmica, o escritor anunciou ao público os “horrores” que o esperavam em pintura, poesia e música, descartando a noção do belo como fim supremo da arte. Referia-se por outras palavras, implicitamente, a tese antológica da multiplicidade das categorias estéticas que se impusera desde o Romantismo, enfatizando a transformação incessante da arte, a subjetividade e independência que a conduzem, entretanto, sem cogitar de seus condicionamentos sociais. O escritor defendeu o individualismo da sensibilidade artística moderna, a “liberdade absoluta” da expressão diante da qual não prevalecerão as academias, escolas, as arbitrarias regras do nefando bom gosto, e do infecundo bom senso. Condenou o regionalismo, como o condenavam os modernistas. (“O regionalismo pode ser um material literário, mas não o fim de uma literatura nacional aspirando ao universal”). Reportou-se a vários co-participantes como autores do próprio comvente nascimento da arte no Brail (tomando como modelo Villa – Lobos) e afirmou a necessidade da formação de um universo brasileiro, liberto do passadismo e componente de um todo maior (“para sermos universais, façamos de todas as nossas sensações expressões estéticas, que nos levem à ansiada unidade cósmica”).

A Semana configurou-se pela apresentação sincronizada de diferentes dimensões poéticas e com máximo de informação relacionável. A exemplo dos outros setores da manifestação, a mostra de artes plásticas, instalada no saguão do Teatro, incluía apenas reduzida quantidade de participantes, dos quais Anita Malfatti, Vitor Brecheret, Vicente Rego Monteiro e Di Cavalcanti, eram nomes mais em evidência. O catálogo trazia na capa um desenho expressionista de Di Cavalcanti, que apontava algo para a sua visão formal

posterior e enumerava os seguintes expositores: Antônio Garcia Moya e Wilherlm Przyrembel (arquitetura), victor Brecheret e Wilherlm Haarberg (escultura), Anita Mafalhti, Di Cavalcanti, John Graz, Alberto Martins Ribeiro, Zina Aita, João Fernando de Almeida Prado, Ferrignar e Vicente do Rego Monteiro (pintura).

A contribuição de Di Cavalcanti não chegou a ter a forma de pequena retrospectiva como a amostragem de Anita. Técnicas diversas caracterizavam seus trabalhos: óleos, pastéis e desenhos. Alguma vinculação cubista e expressionista nuanças a produção mais recente, como demonstra a ilustração que preparou para o rosto do catálogo. O seu penumbrismo de figuras espectrais era algo que ficava para trás, mas ele o incluiu na mostra. De Rego Monteiro eram vistos na Semana desenhos com sua temática indígenas de figuras alongadas e despojadas.

Na exposição de artes plásticas como em outros aspectos da Semana de arte Moderna, só em parte atingia-se as metas propostas. Descartadas as admissões enganosas e ambíguas, valiam mais as intenções, como se viu, do que os resultados em torno da real interpenetração como momento internacional.

O mesmo se pode dizer das ambições nacionalistas. O futurismo é mais ideário difuso, sobretudo presentes, de um modo ou de outro, no espírito dos intelectuais. Nos artistas, em maioria na busca da identidade profunda, são evidentes, isto sim, elementos de formação compósita, destacando-se a influência do Art-Nouveau e assimilações cubistas e expressionistas, estas decididamente incorporadas na obra de Anita Mafalhti.

Situações periódicas distintas assinalam o desenvolvimento da arte no Brasil no decorrer do século. Uma variedade de tendências aqui se sucederam nos últimos 30 anos, em correspondência com as diretrizes dominantes na arte contemporânea internacional.

Ainda hoje não se pode falar de uma densidade artística que identifique o Brasil internacionalmente, porém é verdade que através do tempo houve expressivas manifestações de grupo e de valores individuais. Vários foram os tipos de instauração plástica que disputaram a situação de prestígio que se tornou própria das vanguardas desde o expressionismo de Anita Mafalhti. Ao despertar dos anos 20 e às riquezas mais domésticas dos anos 30 e 40, sucederam-se as manifestações de plena abertura dos anos 50, sejam as de natureza concreta ou abstrata, como as estética comportamental do Expressionismo abstrato. Por essas décadas ganhara corpo um quadro sócio-político de

início marcado pelo liberalismo da República Velha, depois pela Revolução de 30 para passar o período de exceção de 1937-1945. O Brasil atravessaria a seguir, até o começo dos anos 60, uma fase de vivência democrática e ao mesmo tempo e considerável expansão industrial. Mas o quadro político ia obscurecer-se depois, ressentindo-se a cultura das limitações impostas à liberdade.

Acuada, arte- no instante em que se recapta inovadoramente a figuração – procurava outras estratégias par a sua comunicação.

O Modernismo mesmo diante das reações e contra reações históricas veio a se definir como um situação nova, compósita, tolerante a muitas idéias que seriam inadmissíveis ainda na Segunda metade dos anos 70.

Produzida num quadro próprio das nações deste e outros hemisférios em luta contra o sub-desenvolvimento, a arte no Brasil evoluiu ligada à internacionalidade que começara a marcá-la mais profundamente a partir da década de 1950. Será dessa atenção constante à ampla vivência cultural do mundo de hoje, todavia fecundada por inabalável intervenção de ordem crítica, que se poderão ainda definir e identificar no futuro os esforços e realizações do ambiente artístico brasileiro.

6. Os fundamentos da ética da psicanálise

Maria Rita Kehl, aborda as relações entre a psicanálise e a ética de duas formas. A primeira, “como uma ética da psicanálise, no sentido de uma ética profissional, assim como se fala em ética médica, ética jornalística, etc. Essa abordagem diz respeito tanto à proteção dos “clientes” submetidos ao tratamento psicanalítico – contra eventuais abusos cometidos pelos analistas em sua posição privilegiada em função do amor de transferência – como à regulamentação, seja da própria concorrência profissional, seja da formação institucional, que concerne às condições específicas da transmissão desse saber tão singular.

A segunda refere-se às implicações éticas do advento da psicanálise no Ocidente, como um pensamento e uma prática questionadores dos pressupostos éticos tradicionais, que, de fato, já não se sustentavam como orientadores da ação moral nas sociedades do final do século XIX. A psicanálise não surgiu como proposta de nova ética para o mundo moderno, entretanto, a virada freudiana abalou profundamente 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.

Embora não desconsidere a importância da reflexão sobre uma ética da psicanálise, meu intuito ao escrever este trabalho volta-se sobretudo para o segundo grupo : qual foi o papel da psicanálise na desconstrução dos parâmetros que sustentavam uma ética implícita na tradição pré-moderna? Qual a contribuição da psicanálise freudiana para a criação de novos vetores que orientem uma ética para a modernidade e, sobretudo para, a vida contemporânea.

6.1 Evolução histórica da ética da psicanálise

Na Grécia antiga não havia uma separação dos problemas relativos à conduta individual e daqueles relativos ao conhecimento e à organização sócio-política. Não havia uma demarcação de campos como percebemos atualmente.

No século V, nasce a filosofia e com ele o nascimento do contexto de cidade. Com isso, vários valores foram modificados e a tradição perde seu vigor. “Ser o filósofo o único capaz de dirigir o Estado, reformar e ordenar a Cidade e o mundo”²⁵. Para reger as condutas e organizar os dispositivos políticos ele se valerá de leis e valorizará na instância transcendente - O Bem, que tem a lei como representante.

Platão, nos Diálogos, entende que “a busca da felicidade pelos homens coloca-se no centro das preocupações éticas”²⁶. Ele dá a entender que acredita numa vida após a morte, por isso é cético em relação aos prazeres terrenos. Assim, condena a vida voltada exclusivamente para os prazeres e conta com a imortalidade da alma, esperando a felicidade principalmente depois da morte.

Para Aristóteles o fim último de todas as coisas seria o Bem, o sumo bem que torna a vida desejável e sem carências. “Para que se atinja este Bem deve-se praticar ações virtuosas”²⁷. Assim, os prazeres dos homens seriam as ações conforme a virtude. Essa virtude, nos aspectos intelectuais relaciona-se ao ensinamento, observação e vida

²⁵ PLATÃO. *A república*. In. Os pensadores. São Paulo, Abril Cultura, 1999.

²⁶ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômacos*. 4^o ed. Brasília: Universidade de Brasília 1985.

²⁷ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômacos*. 4^o ed. Brasília: Universidade de Brasília 1985.

contemplativa precisando para isso de tempo e experiência. Nos aspectos morais são adquiridos pelo hábito. A felicidade verdadeira seria conquistada pela virtude sendo uma função adquirida, um hábito que se desenvolve pela razão.

Na Idade Média predomina a ética cristã, baseada no amor ao próximo, que incorpora as noções gregas de que a felicidade é um objetivo do homem e a prática do bem constitui um meio de atingi-la. Os filósofos cristãos partem do pressuposto que a natureza humana tem um destino predominado e de que Deus é o princípio da felicidade e da virtude.

No final do século XVIII, Kant afirma o papel da razão na ética. A noção de sujeito torna-se central. Propõe uma idéia onde a lei não é mais delegada ao bem. Ele aduz que faz parte da natureza humana o egoísmo, a ambição e a agressividade daí a necessidade do dever para que se tenha seres morais.

As ações são realizadas racionalmente não por necessidade casual, mas por finalidade e liberdade. Assim, deve haver uma indagação se a ação está em conformidade com o fim moral.

6.2 Objeto de estudo da ética da psicanálise

O objeto de estudo da psicanálise é o inconsciente, uma instância psíquica independente e com leis próprias de funcionamento. Ela opera através da palavra do analisando que possui uma verdade inapreensível em sua totalidade. Através das formações do inconsciente o sujeito busca dizer algo diferente daquilo que aparentemente está sendo exposto, ou seja, o conteúdo recalçado não se apresenta de maneira transparente, sofre distorções até que possa ser exposto de alguma forma pelo sujeito.

Marco Antônio Coutinho entende que

“...Em todas essas formações, trata-se da ação do recalçamento do desejo inconsciente, inaceitável de algum modo pela instância do eu, desejo recalçado que retorna, ainda que deformado sob a ação da censura. Por isso, Lacan chegou a dizer que o recalçado e o retorno do recalçado constituem uma única coisa, pois só se tem acesso ao recalçado por intermédio do seu retorno”²⁸.

²⁸ JORGE, Marcos Antonio Coutinho. *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan, as bases conceituais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. I v.

A função reveladora das formas do inconsciente não ocorre de forma absoluta já que o saber inconsciente, o símbolo, apresenta um ponto de não saber, o real, em torno do qual toda a estrutura orbita: trata-se da diferença sexual que se recusa a saber. O que significa que o inconsciente é um saber que vem tentar preencher a falha de instinto, mas não a preenche completamente: em termos freudianos, resta sempre a não inscrição da diferença sexual.

O inconsciente não é o caos, a escuridão, o mistério. Não há dúvida ou certeza. Trata-se de um tipo de pensamento que se estrutura numa rede e significantes, produzindo condensações e deslocamentos ao longo das palavras. O sujeito é marcado por uma falta estruturante, nenhum significante basta para representá-lo em toda a sua dimensão.

Através da fala dá-se o deslocamento da cadeia significantes para que o sujeito possa apreender algo de sua significação. É a partir daquilo que o sujeito diz e da forma como utiliza as palavras que o inconsciente pode ser escutado.

6.2.1 O inconsciente na visão de Freud

Para Freud, o inconsciente consiste em uma instância psíquica independente com leis próprias de funcionamento. Ele aponta para atemporalidade dos processos inconscientes e sua independência em relação à realidade exterior, além da sua inesgotabilidade. O núcleo deste sistema inconsciente se configuraria como “*agências representantes da pulsão que quer descarregar seu investimento, portanto em moções de desejo*”²⁹. Na busca da realização do desejo o sujeito se lança procurando por uma “*identidade de percepção, ou seja, experiência em que a repetição é ligada à satisfação*”³⁰. A busca de realização do desejo corresponde ao mecanismo do processo primário de funcionamento psíquico, o princípio do prazer. Entretanto, esta satisfação não é encontrada e a necessidade permanece causando sofrimento para o sujeito. Assim o princípio de prazer é substituído parcialmente pelo princípio de realidade onde o mundo externo é considerado.

O sujeito renuncia ao decepcionante prazer momentâneo na expectativa de um prazer posterior seguro.

Esses dois princípios, para Freud, conciliam-se através da arte.

²⁹ MAURANO, Denise. *Nau do desejo, o percurso da ética de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999.

³⁰ Idem.

“O artista originalmente se afasta da realidade e deixa livre em sua fantasia desejos eróticos e ambições com os quais cria novas realidades admitidas pelos demais homens que admiram as valiosas imagens criadas e idolatram o artista como herói, via pela qual se compensam da insatisfação a que se submetem”³¹.

6.2.2 O inconsciente na visão de Lacan

Lacan visa situar a psicanálise no contexto da radicalidade do inconsciente. O sujeito procura a análise sofrendo de uma falta. Ele vai reclamar da privação de uma certa quota de gozo/satisfação que ele julga lhe pertencer.

Para a psicanálise, o sintoma é defesa e não degeneração. Enquanto defesa ele tem um lado ruim e um lado bom para o sujeito. Ele se constitui como uma satisfação paradoxal. O sujeito pode ir convivendo muito bem com seu sintoma, usufruindo dos ganhos secundários que ele traz até o dia em que os prejuízos se mostram maiores que o ganho. Neste ponto, onde o sofrimento excede o gozo do sintoma, o sujeito pode fazer um investimento na análise.

A satisfação absoluta que lhe falta será marcada no campo da psicanálise como fenda impossível de ser suturada. O sujeito busca no modelo da satisfação advinda da relação sexual uma compensação para a parcialidade da satisfação, isto porém é impossível de ser plenamente pois nem mesmo o “amor genial” é capaz de calar o desejo. Ou seja, o gozo enquanto absoluto, a satisfação total é incompatível com a natureza da condição humana, tal como pensadas pela psicanálise.

As éticas tradicionais procuram se colocar como medida terapêuticas que buscam acabar com a falta. Já a ética da psicanálise se desloca da ética positiva, cientificista para atingir uma dimensão trágica, ela está referenciada à radicalidade da falta. A falta pode se configurar como o limite que a castração delineada no universo das leis e, paralelamente, se encontra denunciando o limite da significação, o nada, em torno do qual a existência gravita, ou seja, mesmo nossa possibilidade de representar tem limites. Assim, a experiência analítica não se orienta para um ponto ideal, mas sim para o ponto real, enquanto ponto limite que escapa a toda possibilidade de apreensão.

³¹ MAURANO, Denise. *Nau do desejo, o percurso da ética de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999.

Lacan marca a diferença entre a linguagem animal e humana. A linguagem animal é fiel ao registro enquanto que a humana se utiliza da articulação de seqüência de mensagens como um substituto da experiência, mediando a relação entre o sujeito de seu discurso e seu objeto, ficando a mercê de enganos, mal-entendidos. O homem, inserido no universo da linguagem, faz uma ruptura com o natural. Ele recorre ao desejo para ir além do natural. Assim, o desejo emerge fundando o psiquismo e alundindo à dimensão simbólica.

Lacan vê na regra fundamental da psicanálise, a associação livre, indicativos da relação de Freud com a linguagem. A partir disso, propõe inovações na teoria psicanalítica influenciada pelas teorias de Saussure e Jakobson, teóricos da Linguística. Lacan se apropria de termos da lingüística, mas dá a ele um sentido diferenciado adequando-os aos conceitos que deseja explicitar.

“Lacan argumenta que a regra fundamental da associação livre implica a noção de uma primazia do significante sobre o significado”³². Com isso quer dizer que a maneira do sujeito dizer algo, o som das palavras que emite, é mais importante que seu sentido.

Através de seus estudos, Lacan observa que a análise é o modo com o inconsciente se estrutura, modo este semelhante ao modo como se estrutura a linguagem. Lacan afirma que existe “uma analogia estrutural entre certos processos de linguagem e dinamismo inconsciente”³³.

A psicanálise e a arte trágica, ao romperem com o pensamento vigente, denunciam que nosso saber é falho, que a vida não se resume à representação e que nossos valores não vão calar o enigma da existência. Além disso, estes dois movimentos apontam para o que se endereça para além do nome do pai.

Denise Maurano toma a estética trágica e a estética barroca como elementos que podem servir à difícil transmissão da ética da psicanálise.

O processo psicanalítico promove o “esgarçamento” do pelo de condensar na sexualidade toda a temática no sentido da existência do sujeito, até este apelo se rasgue pelo manejo da transferência. Desta forma, observamos a dimensão trágica na queda de um valor de sustentação para o sujeito.

³² MAURANO, Denise. *Nau do desejo, o percurso da ética de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999.

³³ Idem.

Na tragédia ou na psicanálise, o herói ou sujeito é colocado diante de uma escolha que só pode fazer e que implica em perder a inocência. Sendo alegre ou triste, esta escolha é celebrada pelo sujeito que assume a responsabilidade frente ao seu desejo, independentemente dos costumes e dos hábitos sociais.

O analista não pode recuar de sua função diante da escolha do analisante. Somente através da sustentação da interrogação, o analista consegue fazer com que o analisante se aproxime o máximo possível do seu desejo. Ao invés de eliminar o paradoxo do sujeito, sua dualidade pulsional, o analista convoca o sujeito a ter que se haver com o fato de que estar vivo é uma escolha e não uma mera coincidência. Ele deve escutar sem decidir pelo sujeito.

Na arte trágica, a presença da música e a beleza da ação e da cena transfigura m a dimensão de horror presente no saber sobre a morte. Ela celebra a vida plenamente, acolhendo coisas boas e ruins. Visa a expansão da vida e não sua conservação.

Lacan aponta que a arte é uma forma de que contorna o vazio encontrado no cerne da nossa existência. Através da criação, da ficção, a arte constrói um “véu” que permite ao sujeito um contato com este vazio que tanto lhe causa horror.

A arte possibilita o sujeito abordar a inapreensível, a morte. O artista pode se guiar por perspectivas diferenciadas para fazer esta abordagem. Ele pode fazer um apelo à imortalidade na perspectiva épica, ou acolher a finitude, o espaço infinito na perspectiva trágica.

As perspectivas épicas e trágica demonstram o dualismo fundamental da condição humana, exprimem dois modos de sensibilidade que fundamentam toda a produção da cultura.

Na epopéia o indivíduo é exaltado naquilo que o diferencia dos demais, seus feitos suas glórias. Ele é superficial e não apresenta qualquer coisa que aponte a uma interioridade, uma consciência. Sua ação é motivada por algo que lhe é externo. Ele se posiciona enquanto suplicante, demandando recompensas do “pai”. Na epopéia “a selvageria da natureza é convertida pelos objetivos épicos alinhados pelo apelo à medida, onde o pai é invocado a fazer a sua parte nisso”³⁴.

Na tragédia o indivíduo, enquanto tal, é destruído, aniquilado.

³⁴ MAURANO, Denise. *Nau do desejo, o percurso da ética de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999.

Segundo Nietzsche quando o herói da tragédia morre, o que está representado é Dionísio. Dionísio deve morrer porque aparece individuado, tem a ilusão de que é um. Está presente na tragédia um apelo à desmedida, porém esta desmedida não é algo que o sujeito quer é o resultado do seu confronto com o inevitável, é algo próprio ao humano. Para Nietzsche, na arte trágica ocorre um casamento eternamente problemático entre a tendência Dionisíaca, da barbárie, do “fora de si”, e a tendência Apolínea, da ordem, da harmonia. O teatro grego só pode ser belo porque ele consegue agregar ao horror do caos dionísico algo da ordem apolínea.

Na tragédia está presente aquilo que se localiza além do domínio do *phallus*, mais além da castração, da lei: A/mulher.

A/mulher, na concepção lacaniana, é o ponto limite do saber, do sentido, da representação, ela é o estigma absoluto para o homem, se avizinha da Nada – local onde o herói trágico chega quando segue até o fim o seu desejo. Lacan focaliza A/mulher em referência a uma possibilidade de gozo outro, sempre visado, que escaparia a referência fálica às determinações do órgão ou do sexo, um gozo que fruiria de um “mais além” da linguagem, e por isso se avizinharia do mítico.

Atravessar o processo de análise implica na ultrapassagem do sentido, na dessubjetivação, tocar o nada, se guiar pelo desejo.

6.3 Confluência entre a arte barroca e a psicanálise

A arte barroca e a ética da psicanálise apresentam aspectos de confluência que nos servem à transmissão da psicanálise. Nos indicam que o valor da vida não se relaciona à imortalidade, “se há uma afirmação da vida é pelo valor intrínseco à ela mesma, valor esse que não recalca a relação, e mesmo fascinação pela morte, relação em último termo ao irrepresentável”³⁵. A proposta é de uma expansão da vida, com um acolhimento da finitude e não sua negação.

A arte barroca apresenta diversas constantes e em muitas é possível encontrar aproximações às leis do inconsciente. Destacando a idéia de paradoxo presente arte barroca. Há um acolhimento de planos supostamente antagônicos o que permite a presença de

³⁵ MAURANO, Denise. *Nau do desejo, o percurso da ética de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999. p. 99.

elementos heterogêneos na obra. A arte barroca não busca uma coerência ou uma objetividade, não visa solucionar conflitos ou resolver ambigüidades. A ética da arte barroca não é endereçada à visão de homem como ideal, mas ao homem enquanto real.

O paradoxo é também constante na teoria e clínica psicanalítica. Presentifica-se nas relações transferenciais e vigora também na cura analítica onde se pretende em último termo um ultrapassamento da função do Nome-do-pai, ou seja ultrapassar essa ancoragem do sentido para então se produzir algo novo, em conformidade com seu próprio desejo já que estar vivo não é a mera consequência de ter nascido, mas é um ato de escolha: questão extremamente radical da escolha do sujeito.

Esta queda do pai toca o registro daquilo que está para – além do domínio do phallus. Neste ponto se localizar A/mulher, assinalando um mais – além da castração. Segundo Lacan, a utilização do artigo definido acompanhado de uma barra vem indicar uma impossibilidade de se universalizar A/mulher. Ou seja, “a ausência de representação da mulher no inconsciente torna impossível um conceito generalizado do que é a mulher”³⁶.

Desta forma, a estética barroca relaciona-se para o que está além do domínio do phallus, possibilitando a visibilidade ao que é da ordem do feminino. O conceito lacaniano A/mulher indica

“o ponto limite do saber, do sentido, da representação , que está em uma relação de vizinhança com o Nada ao qual chega o herói na tragédia , para ir até o fim com o seu desejo. Ou seja, no ‘fim do desejo’ encontra-se A/mulher, e toda referência ao gozo que ela porta”³⁷.

Com isso o que está indicando tanto com o barroco como psicanálise, é a relação a um gozo que tem uma natureza diferente do gozo fálico, e que na perspectiva lacaniana é indicado como gozo feminino.

Assim, a referência do sujeito ao gozo na psicanálise o posiciona numa relação que transcende sua própria subjetividade. A ética da psicanálise endereça-se ao real intangível,

³⁶ MAURANO, Denise. *Nau do desejo, o percurso da ética de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999. p. 102.

³⁷ MAURANO, Denise. *Nau do desejo, o percurso da ética de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999. p. 107.

àquilo que está além do dizível, além da representação que limita o sujeito. Daí utilização de expressões estéticas como forma de se transmitir o que é impossível de ser dito.

A obra de arte nos remete a algo mais daquilo que está sendo mostrado. Através da arte busca-se criar algo em torno do vazio, dar existência ao nada. Assim, a arte não recusa o vazio, mas ela nos transmite algo de subjetivo que é apreendido através de sensações, assim o espectador não sabe ao certo o que se trata - algo além do que está sendo mostrado persiste e emociona, ao mesmo tempo apresenta e encobre uma cena.

A arte barroca, como uma forma de criação artística, estaria referida ao campo daquilo que é impossível de ser simbolizado. A arte barroca é lacunar, se serve à função de desvelar algo. Assim como a pulsão de morte destacada por Lacan, o barroco aponta para a relação do sujeito a um “mais-além” do campo da representação simbólica.

O limite do poder da representação é evidenciado pelo fato de o inconsciente não se esgota e pela influência a pulsão de morte no psiquismo. Barroco e psicanálise se endereçam para além do mito do Pai já que denunciam valores que tentam calar o enigma da existência, não reduzem a vida à representação. Buscam situar da relação do sujeito ao gozo, “é a economia do gozo que nele opera para além do que pode distinguir”³⁸.

A obra de arte barroca exalta o não racional que, alheio à subjetividade, revela uma dimensão de gozo que está para além do sujeito. Paradoxalmente, percebemos em tais obras a exibição do corpo que alude à obscenidade. É como se nesse modo de exibição do corpo, o que se pretendesse fosse a revelação da alma, a apreensão da verdade do sujeito que em última instância encontra-se além de seu particular de subjetivação.

7. O homem moderno e a busca de uma nova ética

A psicanálise é uma prática instituída a partir de um saber que, como afirmou Roudinesco, só faz sentido nas modernas sociedades industriais, urbanas, laicas, democráticas . Sociedades em que se produz um sujeito diferente daquele nascido no mundo antigo ou no mundo medieval, como por exemplo, um sujeito a um só tempo centrado no *eu* e carente de *ser*.

³⁸ MAURANO, Denise. *Nau do desejo, o percurso da ética de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999. p. 110.

Carente de ser não quer dizer carente de pai, mas indica que a filiação já não recobre todo o campo simbólico que situa o sujeito. Carente de ser também tem outro sentido na teoria psicanalítica, que é mais ou menos, outra versão do mesmo conceito: o que falta ao sujeito ser é ser o falo (do Outro). Está é a posição de gozo que se perdeu, ou que nunca se teve – é uma abstração da teoria – a posição de objeto de gozo para o Outro, cuja primeira encarnação é a mãe. Ser o falo do/ para o Outro equivale a sustentar-se na posição de objeto capaz de obturar a falta no Outro. É dessa proposição que deriva outra, muito conhecida, de que “o desejo do homem é desejo do Outro. Há dois modos do sujeito ignorar a falta-a-ser. Pode passar a vida tentando ser o falo para o Outro, como na neurose – e, se ele conseguir, já estará situado do lado da psicose - , ou pode tentar fazer-se idêntico à sua filiação simbólicas de parentesco, que conferiam às pessoas um lugar, um nome, um destino, referendados pelo comunidade e dificilmente modificados ao longo da vida. Era mais possível a alguém representar-se como idêntico a seu nome, isto é , idêntico ao nome herdado de seu pai.

Uma das teorias que relata sobre a origem da psicanálise entende que seu surgimento se deu na tentativa de responder à questão da relação moderno com o pai.

Freud, em 1914, publicou uma pesquisa, “que tinha por base uma experiência antropológica, da qual pretendia estabelecer uma verdade factual a respeito da origem da civilização. Logo, ele concluiu que talvez tivesse criado uma versão mítica da origem do laço que permite ao homem viver em sociedade”³⁹.

Esse mito supõe uma era primitiva em que os homens viviam em bandos, como irmão dominados pelo pai, submetido à lei do mais forte. Sua única estrutura era vertical: acima o pai protetor, por isso podia Ter o gozo de todas as mulheres, abaixo, os irmãos que eram indiferenciado.

Um dia os irmãos descobriram que juntos eram mais fortes que o tirano pai. Mataram o pai e devoraram seu cadáver. Juntos perceberam sua superioridade, assim a descoberta de uma arma nova.

³⁹ FREUD, Sigmund. *Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental*. Obras psicológicas da edição Standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996 . 12 v.

Como pode-se perceber o pai tirano é carregado de ambivalência. Foi, portanto necessário que o tirano morresse, esgotando nos irmãos a vertente do ódio, para que estes se dessem conta de que também o amavam. Percebem-se que o tirano amado é aquele capaz não só de proteger seus súditos, como também de fazê-los gozar das delícias de uma submissão irrestrita.

Morto o pai, os irmãos ficaram se sentindo culpado, bem como ameaçados. A partir desse mito, podemos perceber que a psicanálise estabelece como uma teoria que assume definitivamente sua dimensão ética. Ela refere-se a uma ocorrência fora da história e de conseqüências universais, nomeia de fato a difícil condição do homem moderno, que perde a proteção oferecida por uma pai capaz de fazer, da filiação, um destino. A passagem da condição de filho à de irmão não se dá sem o luto pelo amparo que o tirano oferecia em relação à falta – a – ser. O ganho de liberdade, bem como o amparo proporcionado pelo pai tirano.

Apesar de tudo isso, essa relação horizontal entre semelhantes sem a mediação do líder é ameaçadora, e o pai tem que ser reinventado, na forma de seu nome, com referência simbólica organizadora do conjunto dos irmãos, vinda de um lugar fora do espaço e do tempo presente.

Ainda sobre esse mito faz-se necessário compreendermos seu pleno alcance ético. Na coletividade dos irmãos, a lei que interditava o incesto não era ainda inconsciente. Essa lei era imposta como um Tabu a todo o grupo, cuja transgressão era coibida pela ameaça de sanção.

Maria Rita Kehl faz uma diferença entre essa Lei, que se manifesta na forma de Tabu e recalque, como ocorre com o sujeito moderno, é a mesma que existe entre uma formação social e uma neurose. Freud, por sua vez, entende que “Tabu não é neurose, é uma formação social”⁴⁰. Essa formação social, inscrita explicitamente nos códigos que regem a vida de uma comunidade libera o sujeito da necessidade de elaborar uma resposta para o seu conflito. O temor a punição é o oposto da culpa neurótica, que adianta uma punição imaginária para uma crime que o sujeito “sabe” que praticou.

⁴⁰ qual é a referência???

O sujeito que convive em uma cultura rígida com formações sociais estáveis é menos, livre que seus descendentes modernos, todavia é menos comprometido subjetivamente com as conseqüências de seus atos.

São as relações humanas da coletividade diz que determinado ato é criminoso. Há, por isso, uma passagem muito longa efetuada pela humanidade: do assassinato legitimado pela comunidade, onde os irmãos ficaram atormentados pela culpa e o remorso. Essa passagem vai da cultura comunitária à cultura do individualismo.

Freud sobre esse tema reflete sobre as conseqüências do assassinato do pai e faz suposição de que um dos irmãos, talvez o mais novo ou o mais querido pela mãe, teria usurpado a autoria coletiva do ato. Colocando-se, assim acima da coletividade dos irmãos. Passando, dessa forma, a recontar a história das origens por isso, denominado de herói, por ter sozinho, possibilitado a libertação de todos, através do assassinato do tirano.

Com isso entendemos que sua culpa tem a medida exata de sua ilusão de individualismo e autonomia. Todavia, as condições objetivas que produziam as comunidades tradicionais, regidas por formações sociais estáveis, capazes de dispensar o sujeito de se tornar neurótico, desapareceram com a modernidade. É do indivíduo neurótico que trata a psicanálise, e das implicações se sua condição de sujeito separado de uma coletividade protetora.

O assassinato do pai representa a necessidade que todos nos temos, a partir da nossa posição de filhos de barrar os poderes do pai simbólico, condição da lei e do desejo. Desse modo, os filhos castram o pai, este, possui vez, barra os filhos.

Esse assassinato, ou destituição tem um reflexo ético, pois é o que possibilita a passagem da sujeição à condição de sujeitos desejantes. Institui também com o passado arbítrio paterno à Lei abstrata, a dimensão inconsciente de um saber do sujeito sobre o desejo e também sobre o assassinato a que ele deve sua nova condição.

Nas sociedades tradicionais, tanto ser (filiação) com o bem e a verdade (as restrições morais e os mitos que estabelecem em nome do que elas se dão) precedem a entrada dos indivíduos no mundo e estão claramente decididos e prescrito no código da cultura. Da mesma forma as conseqüências das infrações aos Tabus. Nesse sentido que Freud afirma que “a formação social liberta o sujeito da necessidade de dar uma resposta neurótica a seu conflito.

Podemos então dizer que a crise ética do homem moderno é consequência de uma crise que abalou as certezas sobre o ser, o bem e a verdade.

Essa crise surgiu de duas maneiras, em duas abordagens do surgimento do individualismo no ocidente que não se excluem, mas, pelo contrário, expressam a sobre determinação da nossa condição.

Num primeiro momento tem-se a relação dos homens com o saber e a verdade, e como essa relação se individualizou progressivamente. A individuação, modo de subjetivação correspondente à vigência do poder soberano, exige não só a separação entre cada homem e todos os outros que rodeiam, vivos ou mortos, como também, para que a convivência seja possível nesses novos termos, a separação entre cada homem e uma grande parte de si mesmo. “Civilização” é o nome que damos a esse estado de separação entre os homens, e, sobretudo entre cada homem e seus impulsos, suas necessidades fisiológicas, boas parte de seus afetos e de suas vontades. O longo “processo civilizador” produziu, entre o feudalismo e a modernidade, a divisão entre o público e o privado, entre aquilo que se pode fazer na companhia dos outros e o que só se faz no isolamento, entre o que pode ser nomeado em sociedade e aquilo que o homem educado não pode dizer nem a si mesmo. Mas, como o sentido de nossos atos se produz através das práticas falantes que circulam socialmente, toda uma grande parcela de impulsos e vontades que o sujeito cala ou esconde – em troca da convivência com os outros – vai se silenciando, até se alienar do próprio eu, formando assim o sujeito dividido que desconhece a dimensão do que cedeu ao Outro. O sujeito do inconsciente de psicanálise é o sujeito civilizado. Não sei se podemos aplicar a mesma designação aos membros de uma tribo, de um feudo medieval ou de uma coletividade religiosa.

A partir da Renascença, as civilizações do Ocidente assistiram à substituição da visão unificada do mundo medieval por outra, muito mais fragmentada, que nos apresenta um mundo em constante mutação, desgarrado do plano divino; um mundo de indivíduos particulares vivendo experiências particulares, em época e lugares particulares. Se a relação solitária, portanto, desamparada do sujeito com a verdade vem sendo pensada desde Descartes, que pretendeu responder a ela por meio da dúvida sistemática, os filósofos empiristas do séc. XVII avançaram vários passos na direção da dessacralização dessa

verdade ao propor a prevalência do particular sobre os universais e da experiência sobre a revelação.

Essa quebra na unicidade do discurso do Outro trouxe a necessidade de uma auto fundação das escolhas subjetivas que produziu, conseqüentemente, o apelo a uma rede de interlocuções horizontais, a partir de onde se pudesse enunciar algum tipo de verdade que desse conta do desamparo dos sujeitos modernos, desde o final da renascença.

Uma das respostas possíveis – certamente a mais poderosa – à nossa separação de um estado de natureza sempre foi a produção, pela cultura, de modos de religação entre o homem e o universo, entre os homens e o Pai perdido (Deus), entre o homem e sua comunidade terrena. As religiões e todas as outras formações simbólicas próprias das sociedades tradicionais, cuja função sempre foi conferir aos sujeitos uma destinação e uma série de práticas, rituais ou não, que lhes garantissem um lugar no desejo do Outro, são atenuantes para o desamparo. Modos de pertinência, de produção de sentidos para a vida, de filiação, de amparo simbólico.

Se o desamparo é parte da condição humana, as grandes formações da cultura têm com função proporcionar, num mundo feito de linguagem, algumas estruturas razoavelmente sólidas de apoio para esses seres por definição desgarrados da ordem da natureza. A tradição, de certa forma, situa as pessoas na sociedade em que vivem, explicitando o que é esperado de cada um com base no lugar que ocupam desde o nascimento. A religião produz sentidos para vida e a morte, e a morte, o orienta as escolhas morais; os mitos explicam por que as coisas são como são e fundamentam as interdições necessárias à manutenção do laço social. Os antepassados detêm um saber a ser transmitido de geração a geração, garantido uma perpetuação do sentido da experiência individual através dos tempos. Há uma relação de continuidade entre a memória dos mortos ancestrais, o lugar dos adultos vivos e o de seus descendente; nessas condições, o fio do tempo talvez se desenrole mais devagar e, sobretudo, talvez não precise ser recomendado a cada geração, ou várias vezes ao longo de uma vida.

Na modernidade, não seria incorreto afirmar que, se Deus ainda não deixou de existir, certamente foi destituído de algumas de suas funções, no que toca à vida comum das pessoas comuns. a quebra do poder absoluto da Igreja católica, como detentora da verdadeira palavra do Pai possibilitou a emergência de uma multiplicidade de saberes,

forçando os homens a escolher sua filiação simbólica. Se as sociedades preservam ainda a idéia de um Deus, o fato é que já não existem mais as condições para que esse Deus seja Um.

Os humanistas foram os representantes das grandes modificações emergentes em sua época. Eram partidários de uma devoção individualizada, construída com base em um contato pessoal com a mensagem divina. Porém, abalada à autoridade do papa e dos demais sacerdotes, enfraquecido o poder dos sacramentos, o grande apoio que se ofereceu aos cristãos foi o próximo texto bíblico. Passando assim, pela transmissão oral à letra escrita, o que corresponde desta forma para uma passagem de uma subjetividade totalmente sustentada em uma palavra de autoridade a uma subjetividade feita cargo do próprio indivíduo. A função nomeadora e estruturante do “pai” vai lentamente se desencarnando da figura dos representantes de Deus na terra, tornando-se mais abstrata, e seus desígnios mais enigmáticos, passíveis de interpretações individuais, diferenciadas.

Podemos supor que o superou, essa instância psíquica encarregada de perpetuar para os sujeitos desejantes as interdições e os ideais paternos e ao mesmo tempo vigiar seus atos e sua consciência, comparando-os rigorosamente com aqueles mesmos ideais, internaliza-se e torna-se inconsciente e cada vez mais cruel, à medida que os representantes simbólicos do Pai – avaliadores autorizados da Lei e da verdade – se pulverizam e se enfraquecem nas sociedades modernas.

A Reforma da Igreja é apenas um dos muitos acontecimentos que abalaram as sociedades européias no período a que chamamos de Renascença, quando o individualismo contemporâneo começou a assumir seus primeiros contornos mais nítidos. A renascença, como sabemos, deve grande parte de suas transformações à invenção da imprensa e à enorme circulação da palavra escrita que ela possibilitou, uma palavra com um enorme potencial transgressivo, impossível de ser retida em bibliotecas oficiais – palavra que assume a forma de canções populares, vulgatas de textos sagrados, panfletos políticos, diluições dos mais diversos sabores – e que antecipa a livre circulação de idéias típica das futuras sociedades democráticas, remetendo cada sujeito, como leitor isolado de um texto, ao contato direto e personalizado com o saber de um Outro cada vez mais abstrato.

Cada leitor se encarrega de sua versão particular desse saber, com todos os riscos e todo o desamparo que essa liberdade acarreta, é decorrente imediata da relação

individualizada que o veículo livro impõe, entre leitor e textos ou, imaginariamente, entre leitor e autor.

No período clássico, que corresponde à afirmação das monarquias absolutistas, a linguagem já deixou de ser entendida como o conjunto de nomes dados por Deus às coisas do mundo para se tornar representação harmoniosa do mundo. A maior harmonia no uso da linguagem é garantia de maior aproximação entre a representação e a verdade. A verdade surge como uma espécie de efeito de estilo, que se encontra ao lado da retórica e das técnicas de bem dizer.

Na modernidade a linguagem já não é mais nem o conjunto dos nomes das coisas, nem a representação harmoniosa da verdade, mas a expressão de quem fala. O sujeito não está apenas desamparado na própria linguagem. Precisa tomar cuidado com o que diz. Não é mais possível, como Descartes, fundar o ser na representação.

O homem moderno padece da falta de referentes estáveis para a linguagem; ainda que tentemos negá-los, aderindo à crença e dogmas, o próprio fato de nos ser permitido escolher nossa filiação a um corpo dogmático já torna evidente sua arbitrariedade. Essa negação, que nos ajuda a suportar no dia-a-dia a precariedade da linguagem na constituição da relação com o outro, não pode impedir o sentimento de desamparo de um sujeito que sabe que nada funda a verdade da linguagem além de seu uso.

Como nos ensinam os filósofos pragmáticos, a partir de Wittgenstein, não existe um significante último, fora da linguagem, que garanta uma ancoragem para as significações. Esta é a função proposta por Lacan para o Nome do Pai, que, como significante um (S1) da cadeia, organiza a relação entre todos os outros. Podemos pensar esse S1 funcionando, a partir do inconsciente, para produzir um efeito equivalente ao daquele “bem supremo” que servia de fundamento último para a ética dos antigos, e que fornecia um sentido para a vida que pudesse ser tido como inquestionável. Mas os desdobramentos imaginários destes que funciona com um, que organiza os significantes para que produzam a ilusão das significações, são criações humanas, que variam de acordo com as relações de poder entre os homens.

Essa precariedade do estabelecimento de dignificações pela linguagem tem conseqüências, no tocante à relação dos homens com a lei e com a autoridade que a represente. A Lei, assim como as linguagens, são os fundamentos do humano cuja origem

se perdeu no tempo – daí seu poder, seu “efeito de transcendência” sobre as questões mundanas. Não é a expressão individual e atual dos sujeitos, mas, ao contrário, condições de seu assujeitamento.

A face contemporânea do desamparo consiste nessa impossibilidade radical de restaurar a imagem onipotente do Pai, impossibilidade intrínseca à própria linguagem, em sua incapacidade de revelar a verdade. Recusa de qualquer completude de sentido, nosso desamparo na linguagem é também condição do advento do sujeito da psicanálise, impossibilitando de sustentar-se pela identificação a qualquer significante.

A quebra, ou enfraquecimento, das tradições na modernidade torna esse desamparo ainda mais dramático – pois as tradições são os suportes da transmissão da lei, na interface entre o imaginário e o simbólico. No plano imaginário, as narrativas, lendas e mitos tinham a função de nomear a origem e a razão de ser das prescrições tradicionais, além de situar os agentes criadores desta num passado ancestral, tempo do Pai fundador primordial. No simbólico inscrevem-se os lugares dos membros de um agrupamento humano na estrutura do grupo. Desse modo, é facilitado o reconhecimento do valor particular de cada um, além de seus direitos e deveres. Tudo isso faz a função de destino para um homem: do que não é objeto de escolha do que já estava decidido antes mesmo de seu nascimento. Na interface entre simbólico e imaginário, a tradição oferece alguma consistência ao ser alguma estabilidade à verdade, proporcionando sentido e direção à vida dos homens.

Conclusão

O barroco foi abordado, não propriamente com estilo de m tempo, mas como uma estrutura um modo de orientação do psiquismo. Associado a uma ideologia que lhe empresta unidade espiritual, e essa ideologia traduziu-se em diversas manifestações artísticas, além do vestuário, da jardinagem, das festas e outras expressões da cultura. Também podemos refletir sobre a forte presença do barroco no Brasil e a riqueza dessa obras em nosso país.

A obra de arte barroca reflete muito do povo brasileiro, pois percebemos na prática como ocorre a convivência da heterogeneidade.

Diante do exposto, verifica-se que o barroco utilizando-se de temas contraditórios e conflituosos, como a morte, o absurdo da vida, o diferente toca uma dimensão de apreensões que são eternas, sempre estarão presentes na vida das pessoas. A criação barroca por seu caráter bastante autônomo, veio a praticamente propor uma abordagem particular da condição humana, quase que uma nova forma de agir e de ser.

Desse modo, contexto emocional que mobilizou seu surgimento não é alheio a outros períodos da história, o que justifica sua incidência em maior ou menor grau nas diversas expressões modernas da arte no ocidente.

Denise Maurano enfatiza que o inconsciente freudiano não é o avesso da consciência e o barroco não é uma decadência do clássico, mas apresenta suas características próprias de funcionamento e expressão. Portanto mais que um estilo artístico, um estilo de vida que tomou conta do período compreendido entre o final do século XVI e o século XVII, e de que participaram todos os povos o Ocidente e, além disso, encontra expressão em diversos movimentos que constituem a modernidade. Eis a razão pela qual revela-se pertinente sua abordagem na atualidade.

Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES. *Ética*. São Paulo: Edipro, 1995
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômacos*. Brasília: UNB, 1985.
- ARGAN. Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ÀVILA, Affonso. *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996
- BAZIN, Germain. *Barroco e Rococó*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, Arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CESAROTTO, Oscar & LEITE, Márcio Peter de Sousa. *Jacques Lacan – uma biografia intelectual*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- CHIAMPI, Irlemar. *Barroco e Modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- CHIPP, Herschel Browning. *Teoria da Arte Moderna*. 2º ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- FREUD, Sigmund. *Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental*. Obras psicológicas da edição Standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996. 12 v.
- _____. *O mal estar na civilização*. Obras psicológicas da edição Standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- _____. *Além do Princípio do prazer*. Obras psicológicas da edição Standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996. 13 v.
- GOMBRICH. F. H. *A história da arte*. 16 ed. São Paulo: LTC,
- JORGE, Marcos Antonio Coutinho. *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan, as bases conceituais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. I v
- LAMBERT, Gilles. *Caravaggio*. Gilles Néret,
- LACAN, Jacques. *O seminário*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. 7 v.
- MAURANO, Denise. *Nau do desejo, o percurso da ética de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999.
- _____. *A face oculta do amor: a tragédia à luz da psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- _____. *Uma reflexão filosófica sobre as relações entre a estética e a ética: implicações do barroco para a ética da psicanálise*. Inédito, s/d.
- PLATÃO. *A república*. In. Os pensadores. São Paulo: Abril, 1999.

A utopia dos sonhos
Considerações sobre a Ética da Psicanálise e o Surrealismo.

*Fernanda Coutinho Machado**

Resumo

O presente trabalho propõe algumas articulações entre a ética psicanalítica e o Surrealismo. Utilizou-se as abordagens de Freud e Lacan e as pesquisas de Denise Maurano, a fim de delimitar o conceito da ética da Psicanálise. O estudo visa identificar se a proposta estética do Surrealismo se aproxima da dimensão trágica, elucidadora da ética psicanalítica.

“Nós artistas pesamos um pequeno quilo no peso da humanidade. Mas deixem um lugar para nós, como para as borboletas” (Vieira da Silva).

Introdução

A idéia para este trabalho surgiu a partir da minha participação no Treino de Pesquisa orientado pela professora Denise Maurano Mello, no Departamento de Psicologia da Universidade Federal de Juiz de Fora. Neste, onde os estudos tem se concentrado acerca das relações entre a tragédia, a estética barroca e a ética da psicanálise, foi iniciada uma nova etapa da pesquisa que busca verificar quais estéticas da Arte Moderna se colocam ao lado do Barroco e da Arte Trágica numa perspectiva de transfiguração do horror, tão cara a transmissão da ética psicanalítica.

Outro motivador deste estudo foi a exposição *Surrealismo* realizada em 2001 no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, na qual tive a oportunidade de conhecer um pouco deste mundo aparentemente louco criado pelos artistas surrealistas.

O trajeto realizado se inicia com um estudo sobre esta ética diferente, estranha aos olhos de um homem que procura certezas, verdades absolutas. Uma ética que se sustenta no

* Fernanda Coutinho Machado é psicóloga graduada pela Universidade Federal de Juiz de Fora em 2002. O foco principal de seus estudos se situa na relação entre a psicanálise e a arte, com ênfase no Movimento Modernista e no Surrealismo. Procura nas obras dos principais teóricos da teoria psicanalítica, Freud e Lacan, uma base para a verificação desta relação e a apreensão dos conceitos que norteiam a clínica.

paradoxo, na falta de certezas, no desamparo do sujeito, no desejo: a ética da psicanálise.

Freud demonstrou uma preocupação com aspecto ético, porém nunca sistematizou uma ética psicanalítica. Com a proposta de revisitar a obra freudiana, Lacan identifica os equívocos daqueles que sucederam Freud e pinça aspectos relevantes para a elaboração de uma ética da psicanálise, a qual deveria orientar toda a prática do analista. Orientando sobre como a psicanálise “responde” a esta demanda de felicidade endereçada pelo homem moderno.

Lacan demonstra, através da Arte Trágica, que o homem sempre buscou um valor que respondesse às suas aflições, à sua incerteza frente ao agir. Este valor já foi a lei, a religião, a ciência e atualmente é a libido, o amor segundo propõe Denise Maurano. Porém, o que marca é o fato desta busca nunca encontrar um valor que consiga responder efetivamente a esta demanda de completude, de satisfação plena endereçada pelo sujeito. Assim, a ética psicanalítica se coloca na “contra-mão” desta demanda ao apontar para a falta, para o vazio e para o limite do gozo.

Posteriormente, optei por fazer um apanhado do Surrealismo, seu contexto histórico, os efeitos da guerra sobre os artistas da época; o Dadaísmo e suas influências no movimento surrealista; seus artistas mais importantes; as novas técnicas desenvolvidas; os diferentes suportes utilizados. Além disso, procurei ressaltar a influência dos conceitos psicanalíticos que a meu ver, equivocadamente interpretados, serviram de base para a elaboração dos principais pressupostos desta estética.

O Surrealismo surgiu propondo utopicamente a criação de uma realidade absoluta, livre de contradições. Ele era otimista, positivo, construtivo; ansiava por uma nova forma de beleza, de comportamento, procurava um meio de tornar o ser humano livre. Tendo interpretado a teoria freudiana ao seu modo, identificaram o inconsciente ao “maravilhoso”, a via através da qual o homem alcançaria seu ideal de liberdade. Assim, sua produção artística refletia este ideal elaborando técnicas que teoricamente facilitariam o acesso do artista aos conteúdos inconscientes.

Ao longo da pesquisa procurei identificar pontos de ligação entre a ética psicanalítica e o Surrealismo, no entanto, pude constatar a distância existente entre estas propostas. Ressaltei também a intenção destes artistas em construir obras que acessavam o inconsciente mas que na verdade se distanciavam dele. Desconfio que alguns artistas, em

especial Dalí, produziram obras que ultrapassaram a utopia surrealista e que, em alguma medida, poderiam trazer contribuições para o estudo da ética da psicanálise. Porém não foi possível desenvolver, neste momento, esta hipótese. Além disso, no transcorrer deste estudo me deparei com pontos nebulosos, nos quais não foi possível me aprofundar, mas que serão revistos posteriormente.

Sendo assim, o trabalho se inicia com uma exposição a respeito da ética da psicanálise, que será exposta a seguir.

A ética da Psicanálise

O primeiro tema que instigou Freud a se preocupar com a questão ética foi o dos sonhos. No texto *“Interpretação dos sonhos”* de 1900, ele se questionava sobre a influência das avaliações morais do sujeito acordado na sua produção onírica.

Em 1925, *“A responsabilidade moral pelo conteúdo dos sonhos”*, Freud retoma a questão ética dos sonhos, diz ser necessária uma avaliação ética do conteúdo onírico, visto seu caráter ilusório. O analista deve privilegiar os conteúdos dos pensamentos pré-conscientes e dos desejos recalcados que a interpretação psicanalítica revela. Freud afirma que há claramente elementos do ser moral de cada sujeito em seus sonhos, que estes não são *“deformados”*, *“camuflados”* impunemente. Na sua concepção os sonhos revelam o *“lado mau”* do sujeito que todos tentam dissimular através da proposição filosófica de que o homem tende à evolução.

Dentro da formulação ética na teoria freudiana, o sonho surge como aquele que revela fragmentos do inconsciente, comporta algo da verdade do sujeito. Para a psicanálise, o inconsciente se apresenta de diversas formas: através do tropeço do discurso da consciência - no lapso; fica em suspenso -no sonho; silencia - no sintoma; desfaz-se na caricatura - no chiste; ou se desnuda em ricas roupagens - na fantasia.

O texto *“Interpretações dos sonhos”*, indica que os sonhos possuem a estrutura de uma frase, *“sendo portadores de uma elaboração retórica articulada através de deslocamentos sintáticos e condensações semânticas que em algum nível enunciam a intenção do sonho”* Ou seja, os sonhos significam algo para além do que anunciam num primeiro momento .

Freud diz que o sonho tem sua motivação no psiquismo do sujeito não é algo

alheio a ele. O sonho é para Freud um meio do desejo inconsciente se realizar. Mas o desejo inconsciente não se apresenta nunca diretamente ele só se mostra mediante decifração. *“Para além do ‘pensamento manifesto’ que o sonho apresenta subsiste um ‘pensamento latente’, ou seja, existe algo que o sonho diz efetivamente e existe aquilo que ele quer dizer”*.

Como o sonho abriga o desejo recalcado que não pode se apresentar claramente, ele vai utilizar mecanismos para disfarçar seu conteúdo como: deslocamento, uma subversão de valor ou de sentido; e condensação, omissão, fusão, superposição do material latente.

O sujeito procura a clínica psicanalítica sofrendo de um sintoma que se configura como enigma para ele. No decorrer do processo de decifração surge a evidência de um saber que existe mas que não pode ser apreendido pela consciência. Algo que está além da consciência do sujeito. Visando explicar os atos falhos, os sonhos, as fantasias, os chistes, Freud formula a hipótese de uma segunda consciência, um psiquismo inconsciente.

O inconsciente, à princípio, estaria relacionado aos conteúdos recalcados. Em textos posteriores, Freud amplia o conceito ao afirmar que *“nem todo o inconsciente é constituído por aquilo que é recalcado”*.

Para Freud, o inconsciente consiste em uma instância psíquica independente com leis próprias de funcionamento. Ele aponta para a atemporalidade dos processos inconscientes e sua independência em relação à realidade exterior, além da sua inesgotabilidade. O núcleo deste sistema inconsciente se configuraria como *“agências representantes da pulsão que quer descarregar seu investimento, portanto em moções de desejo.”* Na busca da realização do desejo o sujeito se lança procurando por uma *“identidade de percepção, ou seja, experiência em que a repetição da percepção é ligada à satisfação da necessidade”*.

A busca de realização do desejo corresponde ao mecanismo do processo primário de funcionamento psíquico, o princípio do prazer. Entretanto, esta satisfação não é encontrada e a necessidade permanece causando sofrimento para o sujeito. Assim o princípio de prazer é substituído parcialmente pelo princípio de realidade onde o mundo externo é considerado. O sujeito renuncia ao decepcionante prazer momentâneo na expectativa de um prazer posterior seguro. *“..., em verdade, a substituição de um princípio*

pelo outro não implica, num certo sentido, uma exclusão do prazer, mas sim uma nova relação com o mesmo”.

A conciliação dos dois princípios ocorre para Freud através da arte.

“O artista originalmente se afasta da realidade e deixa livre em sua fantasia desejos eróticos e ambições com os quais cria novas realidades admitidas pelos demais homens que admiram as valiosas imagens criadas e idolatram o artista como herói, via pela qual se compensam da insatisfação a que se submetem”.

Diante dos desvios sofridos pela Psicanálise no período pós-guerra, Lacan visa re-situar a psicanálise no contexto da radicalidade do inconsciente. O sujeito procura a análise sofrendo de uma falta. Ele vai reclamar da privação de uma certa quota de gozo/satisfação que ele julga lhe pertencer. Para a psicanálise, o sintoma é defesa e não degeneração. Enquanto defesa ele tem um lado ruim e um lado bom para o sujeito. Ele se constitui como uma satisfação paradoxal. O sujeito pode ir convivendo muito bem com seu sintoma, usufruindo dos ganhos secundários que ele traz até o dia em que os prejuízos se mostram maiores que o ganho. Neste ponto, onde o sofrimento excede o gozo do sintoma, o sujeito pode fazer um investimento na análise.

A satisfação absoluta que lhe falta será marcada no campo da psicanálise como fenda impossível de ser suturada. O sujeito busca no modelo da satisfação advinda da relação sexual uma compensação para a parcialidade da satisfação, isto, porém, é impossível de ser realizado plenamente pois nem mesmo o “*amor genital*” é capaz de calar o desejo. Ou seja, o gozo enquanto absoluto, a satisfação total é incompatível com a natureza da condição humana, tal como pensada pela psicanálise.

As éticas tradicionais procuram se colocar como medidas terapêuticas que buscam acabar com a falta. Já a ética da psicanálise se descola da ética positivista, cientificista para atingir uma dimensão trágica, ela está referenciada à radicalidade da falta. A falta pode se configurar como o limite que a castração delineia no universo das leis e, paralelamente, se encontra denunciando o limite da significação, o nada, em torno do qual a existência gravita, ou seja, mesmo nossa possibilidade de representar tem limites. Assim, a experiência analítica não se orienta para um ponto ideal mas, sim para o ponto real, enquanto ponto limite que escapa a toda possibilidade de apreensão.

Lacan marca a diferença entre a linguagem animal e humana. A linguagem animal

é fiel ao registro enquanto que a humana se utiliza da articulação de seqüências de mensagens como um substituto da experiência, mediando a relação entre o sujeito de seu discurso e seu objeto, ficando a mercê de enganos, mal-entendidos. O homem, inserido no universo da linguagem, faz uma ruptura com o natural. Ele recorre ao desejo para ir além do natural. Assim, o desejo emerge fundando o psiquismo e aludindo à dimensão simbólica.

“O conceito freudiano de castração vem indicar a configuração psíquica da perda do ‘natural’, com a qual o sujeito paga sua inscrição no mundo simbólico. O phallus indica o que é visado pelo sujeito, representa aquilo que lhe falta. É a falta do pleno que faz o sujeito desejante”.

Lacan vê na regra fundamental da psicanálise, a associação livre, indicativos da relação de Freud com a linguagem. A partir disso, propõe inovações na teoria psicanalítica influenciada pelas teorias de Saussure e Jakobson, teóricos da Lingüística. Lacan se apropria de termos da lingüística, mas dá a eles um sentido diferenciado adequando-os aos conceitos que deseja explicitar.

”Lacan argumenta que a regra fundamental da associação livre implica a noção de uma primazia do significante sobre o significado “Com isso quer dizer que a maneira do sujeito dizer algo, o som das palavras que emite, é mais importante que seu sentido.

Através de seus estudos, Lacan observa a função da fala na experiência psicanalítica e aos poucos verifica que o que se desvela na análise é o modo com o inconsciente se estrutura, modo este semelhante ao modo como se estrutura a linguagem. Lacan afirma que existe *“uma analogia estrutural entre certos processos de linguagem e o dinamismo inconsciente”.*

A partir da experiência psicanalítica, Lacan explora a autonomia do significante em relação ao significado, julga que este governa o discurso do sujeito e, em última instância, o próprio sujeito. Para este autor *“significante e significado não têm uma relação fixa”*, há entre eles uma barra correspondente ao processo de recalque, o qual impede o sujeito de ascender ao objeto enigmático do desejo proibido.

Lacan aponta para o fato da significação não se revelar com facilidade. Esta somente pode ser apreendida através da colocação em movimento da cadeia significante. Ele estabelece correlação entre: mecanismo de condensação e o processo metafórico da

linguagem (determinados objetos ficam designados pelo nome de outro); e mecanismo de deslocamento e operação metonímica da linguagem (representação do todo pela parte).

Lacan identifica uma estrutura metonímica do desejo, que se movimenta buscando capturar o objeto para sempre perdido, a Coisa - Das Ding, e somente simbólica e imaginariamente resgatado pelo encontro de seus termos contíguos. Das Ding é esse objeto “*enquanto Outro Absoluto do sujeito que se trata de reencontrar*”, porém não é ele que encontramos, ele está irremediavelmente perdido. O princípio do prazer guia o sujeito propiciando contatos com objetos que trazem certa quota de satisfação, que remetem a Coisa.

“Na perspectiva lacaniana, o intervalo que especifica a cadeia significante implica que o desejo do sujeito vai se modular, também ele, segundo o intervalo retroativo da demanda; sob esse aspecto, a Coisa se manifestará como ‘fora do significado’. Assim, Lacan dirá que a Coisa é o real do qual o significante padece”.

Freud pressupõe a inauguração do psiquismo como correlativa a emergência do desejo. O desejo é por ele definido como sendo, num primeiro tempo, a procura de uma identidade de percepção que permitiu, como marco inaugural do psiquismo, o retorno ao traço deixado por uma primeira experiência de satisfação. “O desejo inconsciente tende a realizar-se restabelecendo, segundo leis do processo primário, os sinais ligados às primeiras vivências de satisfação”.

O conceito de cadeia significante afirma que é sempre pelo que dizemos depois que podemos depreender o sentido daquilo que foi dito antes. “*É no a posteriori que a significação se dá*”.

O sujeito em psicanálise só pode ser pensado em sua relação com o desejo. Lacan sublinha que o desejo é constituído a partir do que se apresenta na relação com o Outro, relação esta mediada pela linguagem. O sujeito é um efeito da linguagem que ele apreende e pela qual é apreendido, na medida em que fala e é falado pelo Outro.

O Outro é tomado como referência para a constituição do sujeito, não é uma pessoa, é o ponto onde os significantes endereçados ao sujeito vêm a constituí-lo por uma operação de alienação e separação dos significantes o Outro é o lugar da verdade, da palavra. Nesta perspectiva, verdade é instaurada numa estrutura de ficção e não de realidade pois se refere ao lugar da palavra, ambíguo por excelência. A cultura é o conjunto

de costumes mundanos que circundam o Outro - ancoradouro do desejo do sujeito. O desejo é o ponto de exterioridade íntima, e ao seu redor se constitui o inconsciente como discurso do Outro.

“O que o inconsciente vem salientar é que o homem, desde antes do seu nascimento e mais além de sua morte, está amarrado na cadeia simbólica, é atravessado por esta cadeia na qual se engaja como pode. O símbolo advém na tentativa de se dizer o real, o real de si, o real do que o cerca. O saber inconsciente será também habitado pelo real, marcado nele, no inconsciente um impossível a saber que só pode ser evocado pela experiência do espanto na qual, de certa forma, o esquecimento do saber constituído permite que pelo menos não se esqueça o real”.

Vinculado ao que lhe é externo e íntimo ao mesmo tempo, o sujeito assume uma posição de súplica e demanda tentando calar o desejo. Este, porém, nunca se satisfaz e permanece enquanto busca. Através do desejo, o sujeito percebe que não é pleno, pois sendo desejante ele se encontra no lugar da falta. O desejo não alude a um objeto, ao contrário, marca a ausência deste. Ao ingressar no campo da linguagem, o homem se assujeita ao desejo do Outro e se apresenta enquanto dividido. Disto decorre o fato da psicanálise utilizar o termo sujeito ao invés de indivíduo.

No *“Mal estar na civilização”* Freud aborda a relação do homem com a cultura. O questionamento que norteia o texto relaciona-se a dificuldade do homem alcançar a felicidade, pois viver implica também em sofrimento. O sofrimento ameaça o homem através de três formas específicas: *“através de seu corpo - que tende a decadência e a morte, do mundo externo - povoado de intempéries da natureza e dos relacionamentos interpessoais - controlados por frágeis normas sociais.* A cultura ao mesmo tempo que protege o homem da natureza e controla suas relações, limita suas pretensões de felicidade. Desta forma ela substitui o princípio de prazer pelo de realidade. no qual é permitido ao sujeito uma felicidade “possível” pois alcançar a felicidade plena como nos exige o princípio de prazer é algo inviável.

Freud em 1920 escreve o texto *“Além do princípio do prazer”* no qual aborda a insistência do mal-estar na vida relacionada a problemática da ação humana. Nesta obra, formula a teoria da pulsão de morte - Thanatos - que em conjunto com a pulsão de vida - Eros - *“compõe a dualidade de forças que disputam a regência do psiquismo”*

A pulsão de vida apela ao universo das identificações, da representação, da ordem,

do prazer.” *A pulsão de morte subverte as coisas e se endereça ao universo da disrupção, da separação, da destruição*”.²¹

A dinâmica psíquica não se resume ao apelo da pulsão sexual. Ao seu lado se apresenta a pulsão de morte, o império do não-senso, em oposição aos esforços da sexualidade. O limite do poder da representação é indicado pela evidência da indestrutibilidade do inconsciente e pelo reconhecimento da força da pulsão de morte. “A participação da morte na vida faz aí sua incidência e é reconhecida tanto na teoria, quanto no rigor ético da clínica psicanalítica”.

O que Lacan enfatiza em relação à pulsão de morte, ligada a destruição, indicadora da maldade original do homem, é o fato dela apontar também para um “mais além” do campo da representação simbólica, donde emerge aquilo que se localiza no “coração” da criação artística. *“O vazio em torno do qual a representação se constitui, para nele assinalar a fonte do caráter de insatisfação presente na demanda do sujeito”*.

“O ‘Mal estar na civilização’ é uma obra definitiva no que diz respeito à questão ética, uma vez que evidencia que a felicidade é mesmo o que deve ser proposto como termo de toda busca, por mais ética que seja. Mas para esta felicidade não há nada absolutamente preparado, nem no macrocosmo nem no microcosmo”.

No ano letivo de 1959-1960, Lacan profere em Paris um Seminário com o tema “A ética da psicanálise”. Para esse autor, a ética psicanalítica aborda os conflitos existentes na relação do sujeito com sua ação e seu contexto cultural, ela

implica uma dimensão trágica da vida porque, se por um lado deve visar a uma aproximação do sujeito em relação ao desejo e a um distanciamento do divino, por outro deixa bem claro que não há realização (plena) de desejo e que a psicanálise não tem nada a ver com adaptação ao que o senso comum chama de realidade.²⁴

Na dimensão trágica as ações são inscritas e os seres humanos são chamados a se orientarem em relação aos valores. A Psicanálise e a arte trágica, ao romperem com o pensamento vigente, denunciam que nosso saber é falho, que a vida não se resume à representação e que nossos valores não vão calar o enigma da existência. Além disso, estes dois “movimentos” apontam para o que se endereça para além do nome do pai.

... a tematização da ética da psicanálise, enquanto endereçada ao real intangível, esse

ponto limite do saber, exige um esforço de enunciação que paradoxalmente, se apresenta para além do dizível, além do universo de representação onde se referenda a noção de si mesmo. Entretanto, resta ao que é impossível de ser dito, a possibilidade de, de alguma forma, ser mostrado. Por isso, a articulação com a estética, mais particularmente, com determinadas expressões estéticas, se apresenta tão esclarecedora”.

Denise Maurano toma a estética trágica e a estética barroca como elementos que podem servir à difícil transmissão da ética da psicanálise.

O processo psicanalítico promove o “esgarçamento“ do apelo de condensar na sexualidade toda a temática do sentido da existência do sujeito, até este apelo se rasgue pelo manejo da transferência. Desta forma, observamos a dimensão trágica na queda de um valor de sustentação para o sujeito.

Em 1908 Freud aborda a questão ética frente ao sintoma e desenvolve o tema da sexualidade. Faz um questionamento acerca da limitação do prazer em prol da edificação da cultura. Ele afirma que a constituição da cultura é correlativa do assassinato do pai; mito que instaura a lei e tenta organizar as paixões humanas.

Em “*Totem e tabu*” o pai da psicanálise volta a tratar das relações entre sexualidade, morte e edificação da cultura; e suas implicações éticas. Afirma que as crenças atuais se aproximam do totemismo. As proibições sociais instituídas pela moral e pelos costumes podem ser comparadas aos tabus. No mito de *Totem e Tabu* o pai é assassinado por ser limitador do gozo. Os filhos que o matam, no entanto, não ficam livres da proibição do incesto, ao invés disso se prendem ainda mais por instituírem o totem do pai morto. Este totem representa o Nome-do-pai, a função paterna, o significante da lei.

O Nome-do-pai é um conceito proposto por Lacan, que constitui a condição para o funcionamento das representações do sujeito e para a ordenação da cadeia significante do inconsciente, atuando como impeditivo do acesso ao gozo da Coisa. A Coisa, “Das Ding é o não representável, mas ao mesmo tempo, aquilo em torno do qual se organizam as representações”.

O princípio do Nome-do-pai se articula ao princípio do prazer que busca evitar o desprazer, tenta impedir que o sujeito se depare com a falta, faz com que o sujeito recue frente ao peso de saber que sua subjetividade se insere numa dimensão errante, sem certezas, sem segurança.

Lacan fala de diferentes formas de incidência da função paterna ao longo da

história e Denise Maurano, procura salientá-las nas tragédias grega, moderna e contemporânea. Nestas a função paterna revela-se através da lei, da razão e da libido respectivamente, valores que tentam fechar um sentido para as aflições do existir humano.

Na antigüidade o homem apela à lei na tentativa de responder aos seus impasses existenciais. Este apelo à lei surge na tragédia grega, especialmente na trilogia tebana - Édipo Rei, Édipo em Colona e Antígona -, através da desmedida do esgarçamento dos limites humanos. O encontro com o desejo impõe ao herói a sua aniquilação enquanto sujeito, sua dessubjetivação. Isto, porém, propicia ao sujeito o encontro com aquilo que lhe é mais essencial, ao mesmo tempo que mostra o risco de ultrapassar seus limites. *“O caminho dos personagens da tragédia de Sófocles a Atè, lugar de ultrapassagem, é homólogo ao processo analítico”*.

Na tragédia moderna revela-se o fracasso da razão e do excesso de subjetividade em abarcar o sentido da vida . Nas obras de Shakespeare - *Hamlet* - e Racine - *Atália* - localizamos a vigência da *hybri*, do exagero, num apelo à razão que supostamente sustentaria a subjetividade. Descartes faz uma analogia entre ser e pensar ao afirmar “... penso: logo sou.” O pensamento cartesiano da razão é confrontado com a loucura dos personagens trágicos da modernidade - Hamlet ou Ofélia - e com a vacilação do sentido e do domínio da fé - como observado em Atália. A pretensão moderna de apreender a amplitude da vida através do saber cai por terra graças à vigência da dúvida (ser ou não ser), da hesitação da ação e da problematização do sentido da vida.

Na tragédia contemporânea o pivô é o apelo à libido, o amor conjugado à sexualidade. Destaca-se a trilogia de Paul Claudel “Os Coûfontaine“, nela a personagem cega Pensée suscita fascinação e horror. Apreendemos através do seu ato *“que a psicanálise toma sua razão de existir a partir de um ponto de torção do desejo de pensamento ao pensamento de desejo”*²⁸ . A psicanálise neste contexto, onde se demanda a cura da ferida do falta-a-ser através do amor e do sexo. Porém ligada à perspectiva trágica, seu objetivo não é responder a este apelo mas, sim como foi mencionado anteriormente, é “esgarçá-lo até que ele se rasgue” e mostre a impossibilidade de um valor suturar a vida *“O amor não apela propriamente ao ter, mas é mais propriamente tentativa de driblar a impossibilidade e dar consistência ao se.*

Na tragédia ou na psicanálise, o herói ou sujeito é colocado diante de uma escolha

que só ele pode fazer e que implica em perder a inocência. Sendo alegre ou triste, esta escolha é celebrada pelo sujeito que assume a responsabilidade frente ao seu desejo, independente dos costumes e dos hábitos sociais.

O analista não pode recuar de sua função diante da escolha do analisante. Somente através da sustentação da interrogação, o analista consegue fazer com que o analisante se aproxime o máximo possível do seu desejo. Ao invés de eliminar o paradoxo do sujeito, sua dualidade pulsional, o analista convoca o sujeito a ter que se haver com o fato de que estar vivo é uma escolha e não uma mera coincidência. Ele deve escutar sem decidir pelo sujeito.

Na arte trágica, a presença da música e a beleza da ação e da cena transfiguram a dimensão de horror presente no saber sobre a morte. Ela celebra a vida plenamente, acolhendo coisas boas e ruins. Visa a expansão da vida e não sua conservação.

A psicanálise também não recua frente ao que causa horror, ela se utiliza de elementos transfiguradores como: a musicalidade da fala e o efeito de beleza produzido pelo manejo do amor transferencial na experiência psicanalítica. Este manejo pretende transportar o sujeito para além do apego deslocando a demanda de ser amado para celebração da atividade de amar.

A confluência entre as dimensões ética e estética nos ajuda a localizar a ética na experiência psicanalítica e a intervenção do pensamento psicanalítico na cultura. Lacan aponta que a arte é uma forma de contornar o vazio encontrado no cerne da nossa existência. Através da criação, da ficção, a arte constrói um “véu” que permite ao sujeito um contato com este vazio que tanto lhe causa horror.

A arte possibilita o sujeito abordar o inapreensível, a morte. O artista pode se guiar por perspectivas diferenciadas para fazer esta abordagem. Ele pode fazer um apelo à imortalidade na perspectiva épica, ou acolher a finitude, o efêmero, o espaço infinito na perspectiva trágica.

As perspectivas épica e trágica demonstram o dualismo fundamental da condição humana, exprimem dois modos de sensibilidade que fundamentam toda a produção da cultura. Esta é uma hipótese trabalhada no grupo de pesquisa de Denise Maurano, do qual participo. Na epopéia o indivíduo é exaltado naquilo que o diferencia dos demais, seus feitos suas glórias. Ele é superficial e não apresenta qualquer coisa que aponte a uma interioridade, uma consciência. Sua ação é motivada por algo que lhe é externo. Ele se

posiciona enquanto suplicante, demandando recompensas do “pai”. Na epopéia “*a selvageria da natureza é convertida pelos objetivos épicos alinhados pelo apelo à medida, onde o pai é invocado a fazer a sua parte nisso*”.

Na tragédia o indivíduo, enquanto tal, é destruído, aniquilado. Segundo Nietzsche quando o herói da tragédia morre, o que está representado é Dioniso. E Dioniso deve morrer porque aparece individuado, tem a ilusão de que é um. Está presente na tragédia um apelo à desmedida, porém esta desmedida não é algo que o sujeito quer é o resultado do seu confronto com o inevitável, é algo próprio ao humano. Para Nietzsche, na arte trágica ocorre um casamento eternamente problemático entre a tendência Dionisíaca, da barbárie, do “fora de si”; e a tendência Apolínea, da ordem, da harmonia. O teatro grego só pode ser belo porque ele consegue agregar ao horror do caos dionisíaco algo da ordem apolínea.

A perspectiva épica se alinha às forças apolíneas que pode ser relacionado à posição masculina. Enquanto que a perspectiva trágica traz a dimensão do caos de Dioniso ao mesmo tempo que abriga também forças apolíneas, ela se encontra do lado da posição feminina. Na tragédia está presente aquilo que se localiza além do domínio do *phallus*, mais-além da castração, da lei: A/mulher.

A/mulher, na concepção lacaniana, é o ponto limite do saber, do sentido, da representação, ela é o enigma absoluto para o homem, se avizinha do Nada - local onde o herói trágico chega quando segue até o fim o seu desejo. Lacan focaliza *A mulher* em referência a uma possibilidade de gozo outro, sempre visado, que escaparia a referência fálica às determinações do órgão ou dos sexos, um gozo que fruiria de um “mais além” da linguagem, e por isso se avizinharia do mítico.

Atravessar o processo de análise implica na ultrapassagem do sentido, na dessubjetivação do sujeito, tocar o nada, se guiar pelo desejo.

“o que a psicanálise propõe para reger as ações do indivíduo - função íntima de toda ética - é o desejo, cuja falta é estrutural e constituinte, que faz objeção a qualquer tipo de universalidade, pois é o que o sujeito tem de mais particular. A novidade da ética da psicanálise é não ser uma ética do para-todos, mas uma ética do um por um pautada pelo desejo”.

O Surrealismo

“A busca de um espírito livre, contestador e do mundo maravilhoso do inconsciente tornou

o Surrealismo um dos mais importantes momentos da arte modernista. Nos turbulentos anos 20, quando o industrializado Ocidente vivia as seqüelas da barbárie da Primeira Guerra Mundial, o Surrealismo surgiu conjugando amor e política, cotidiano e sonho”.

O Surrealismo está fortemente engajado no período entre guerras (de 1918 a 1940), foi contemporâneo de acontecimentos sociais, políticos, científicos e filosóficos mundialmente marcantes . Precedido pelo Cubismo, pelo Futurismo e pelo Dadaísmo, nasceu em Paris. Não se limitou à França, ultrapassou fronteiras, nenhum movimento artístico antes dele teve essa audiência e influência internacional. Repercutiu em países como: Inglaterra, Bélgica, Espanha, Suíça, Alemanha, Tcheco- Eslováquia, Iugoslávia, Japão (Ásia), México, Brasil e EUA (América). *“A audiência que encontrou, a admiração e o ódio que suscitou, provam que ele respondia a necessidades, a aspirações, eternas de certo, mas que assumiram particular acuidade na época que o viu nascer”.*

Segundo Maurice Nadeau, a situação da Europa no período de trégua é de penúria total .Diante das matanças e destruições de todo tipo coloca-se o questionamento do regime das elites, da ciência, da filosofia, da arte. Questiona-se a falência universal de uma civilização que se volta contra si mesma e se devora. Em 1920 são assinados os últimos tratados de paz . O mundo capitalista inaugura um período de estabilização provisória, já que os problemas que precipitaram a guerra continuam pendentes .

Apesar de alguma resistência inicial, os sobreviventes da guerra, as massas subalimentadas, privadas durante longos anos da satisfação das mais elementares necessidades, tornam-se consumidoras ávidas, com ambições cada vez maiores. É a euforia provisória e fictícia de todos os pós-guerras. As descobertas científicas eclodem a todo momento. O que não progrediu da mesma forma foi o conhecimento do homem, que sabe aplicar a razão, as faculdades lógicas em transformar o mundo, mas que se viu incapaz de mudar a si mesmo. Continua sendo o selvagem que emprega aparelhos; máquinas que acabam por aprisioná-lo, escravizá-lo. Para Nadeu, o homem construiu uma civilização atroz porque se tornou um monstro cerebral com hipertrofia das faculdades racionais. O mal não está somente nas criações humanas mas, também, dentro do próprio homem .*O surrealismo surge como uma alternativa ao estado de desesperança, como um “grandioso entusiasmo” que de alguma forma poderia “reacender os astros”.*

O movimento surrealista era composto por um grupo de jovens, do sexo masculino, que se reuniram nos anos imediatamente posteriores à Primeira Guerra Mundial.

Estes foram convocados para o conflito e presenciaram seus horrores. "Testemunharam os prejuízos causados pelos produtos da razão ocidental...".

Havia dentro destes jovens uma revolta contra a lógica da guerra. Max Ernest escreveu sobre suas impressões do conflito. *"Max Ernest morreu em 1 de agosto de 1914 e ressuscitou em 11 de novembro de 1918, na forma de um rapaz que queria ser mágico e pretendia descobrir os mitos de seu tempo"*.

Em *"O espelho sem aço"* de Breton e Soupault, pode-se ver também a esterilidade trazida pela guerra.

"Prisioneiros de gotas d'água, não passamos de animais perpétuos. Corremos pelas cidades quietas e os reclames encantados não nos tocam mais. De que valem esses grandiosos entusiasmos tão frágeis, esses surtos de alegria exauridos? Já não sabemos de nada além dos astros mortos; olhamos os semblantes e suspiramos de prazer. Nossa boca está mais seca do que as praias perdidas; nossos olhos se voltam para um lugar qualquer, sem esperança. Não há mais nada a não ser esses cafés onde nos reunimos para tomar essas bebidas, esses álcoois diluídos, e as mesas estão mais pegajosas do que as calçada onde caíram asas sombras mortas da véspera".

Evidencia-se a necessidade de se ultrapassar o pensamento baseado na razão, na lógica, nas categorias, no tempo, no espaço, na certeza. *"O velho Hegel e sua dialética são os fiadores desta necessária ultrapassagem, e não é por acaso que os surrealistas farão dele o pilar de sua filosofia"*. A razão apresenta-se como acusada, nada pode dizer em sua defesa. O real é coisa diferente daquilo que vemos, ouvimos, tocamos, sentimos, degustamos. Existem forças desconhecidas que nos regem, mas sobre as quais podemos esperar agir.

O Dadaísmo é considerado um precursor do Surrealismo. Breton, porém descreve o encontro destes movimentos da seguinte maneira: *"como duas ondas uma quebrando na outra"*. Na realidade o Dadaísmo surge num período anterior ao Surrealismo, porém os dois movimentos coexistem durante certo tempo e alguns artistas vão compor posteriormente o movimento surrealista. Os principais idealizadores do movimento Surrealista formaram o grupo Dadá francês até 1922, Aragon, Breton, Eduard, Péret.

Assim como o movimento surrealista, o Dadaísmo *"ridicularizava a confiança irrestrita no Ocidente na razão, e denunciava a divisão e a especialização mediante as quais se pretendia neutralizar as complexidades da vida moderna e torná-la mais segura"*.

O Dadá afirmava que tudo está em constante fluxo criador. Sua proposta centrava-

se mais na atitude mental que na produção artística propriamente dita. Na busca de um conceito de criatividade radicalmente novo a ação era priorizada em detrimento da sua produção.

O movimento dadaísta se iniciou em 1916 em Zurique quando Hugo Ball inaugura o “*Cabaré Voltaire*” no café Meirei. Cafês -concertos e cabarés eram bastante populares na Europa. Segundo Ball o teatro era o veículo artístico mais adequado para a exposição de idéias radicais, ele queria empregar “*os ideais de cultura e a arte como base de um show de variedades, que será nosso tipo de ‘cândido’ contra os tempos atuais*”.

Este espaço cultural, inaugurado por Ball, atrai os artistas revolucionários como Tristan Tzara, Marcel Janco, Jean Arp e Richard Huelsenbeck. No cabaré os artistas se reuniam para declamar poemas e discutir novas possibilidades para a arte que se distanciava do embasamento racional.

O café tornava-se cenário de experimentações, das mais trelouçadas emoções. Assim “*o cabaré apresentava performances e exposições deliberadamente concebidas para chocar e indignar a platéia, afrontando seus preconceitos quanto à natureza da arte*”.

Em abril de 1916, este grupo de artistas lança a revista “*Dadá*” que atravessa fronteiras expandindo as experiências ocorridas no “*Cabaré Voltaire*”, nasce para o mundo o Dadaísmo.

Neste mesmo período surge em Nova York o espírito Dadá, mesmo sem ter esta denominação. O movimento em Nova York concentrava-se na revista *291* e na galeria de Alfred Steglitz, assim como nos trabalhos dos artistas franceses Marcel Duchamp e Francis Picabia e no do americano Man Ray. A revista *291* e posteriormente a *391*, de Picabia, publicou uma série de “*desenhos mecânicos*”, descaradamente técnicos, e fotografias apropriados e assinados pelo artista. Por exemplo, uma vela de ignição era apresentada como “*Retrato de uma moça americana em estado de nudez*”. Ao enfatizar o poder transformador da arte, Picabia ridicularizava algumas de suas produções. “*A tensão entre a palavra e a imagem nesses trabalhos é ao mesmo tempo criação e contestação de um modo indefectivelmente Dada*”.

Duchamp, através de seus ready made, propõe jogos ainda mais radicais sobre a relação entre realidade e arte. Este artista selecionava e apresentava objetos do dia-a-dia como obras de arte. Na maior parte das vezes Duchamp não fazia sequer uma intervenção

no objeto. A sua seleção e o acréscimo de uma assinatura, que não necessariamente era a dele, garantiam à obra o status de arte. Seu mais famoso ready made é o mictório invertido intitulado “*Fonte*” e assinado como “*R.Mutt*”. Com esse tipo de obra, Duchamp faz um questionamento sobre o que é uma obra de arte. Pergunta que se faz presente nos estudos da estética em todos os tempos.

O Movimento dadaísta de Nova York se comunicava com o de Zurique. O periódico *391* de Picabia circulou entre 1917 e 1924 e era lançado onde o artista estivesse (Barcelona, N.Y., Zurique, Paris). Este periódico encarnava o tom internacionalista, antibelicista e antiimperialista próprio do Dadaísmo e do surrealismo. O *391* divulgou trabalhos de Duchamp e Man Ray bem como de Surrealistas que viviam na Europa.

Na Europa, o Dadaísmo se espalhou através da propaganda “*boca à boca*” e do trânsito dos artistas por diversas cidades. Sob a direção de Tzara, o periódico “*Dadá*” assumiu por completo o formato de “*caos organizado*”.

Segundo Fiona Bradley, grupo mais politizado do movimento foi o de Berlim. Entre as obras mais marcantes do Dadá berlinense estão os trabalhos da Hausmann. Ele se utilizava da colagem visando atacar a complacência da mídia noticiosa e a sacrossanta integridade do estatuto da arte. Uma de suas obras que exemplifica isto é “*O crítico de arte*”.

“A colagem formando a figura de um crítico de arte aparece contra o fundo de um poema-pôster com palavras sem sentido. Montado com fragmentos de seus próprios meios de distinção e disseminação de juízos de “valor” artístico (ele é feito com recortes de jornais e revistas, espetado nas costas por uma nota de dinheiro) o crítico só fala disparates”.

O grupo Dadá de Colônia, Max Ernest, Alfred Grünwald e Jean Arp, publicou periódicos e fez exposições importantes que chocaram o público. Ele se interessava pela fragmentação, transformação e frustração das expectativas. Era colaborativista: Ernest e Arp executavam obras em conjunto. Ernest fazia as colagens e Arp escrevia as legendas. A primeira obra produzida em conjunto por estes artistas foi a “*Figura diluviana fisiomitológica*”.

“O fracionamento e a fragmentação da forma, Juntamente com a confusão e o deslocamento das imagens, prenunciavam, nesta obra, muitas das características do trabalho posterior de Ernest, surrealista. Uma figura é metade humana, metade pássaro,

enquanto a outra parece agir involuntariamente, num estado semelhante ao do sono, automatizado”.

Posteriormente o movimento Dadá vai se concentrar em Paris. Vários artistas como Ernest, Arp se mudaram para a capital francesa.

Em 1919, Breton, Soupault e Aragon lançam “*Litterature*” logo depois de ter chegado a Paris o terceiro número de *Dadá* que continha o “*Manifesto Dadá*” de 1918. Este “*era explosivo proclamava a ruptura entre a arte e a lógica e a necessidade de se empreender uma grande tarefa negativa; levava a espontaneidade às últimas conseqüências*”.

Em 1919 Tzara vai para Paris e com a ajuda de Picabia, promove “temporadas Dadá”. O grupo de Breton reage com entusiasmo inicialmente. Breton, Soupault e Aragon escrevem e publicam manifestos Dadá na revista “*Littérature*” em maio de 1920.

“Chega de pintores, chegas de escritores, chega de religiões, chega de monarquistas, chega de republicanos, chega de socialistas, chega de bolcheviques, chega de políticos, chega de proletários, chega de democratas, chega de exércitos, chega de polícia, chega de nações, nada mais dessas idiotices, nada mais, NADA, NADA, NADA”.

Posteriormente a deliberada negatividade do movimento Dadá causou nos artistas e escritores da *Littérature* grande insatisfação por limitá-los.

Ao término da temporada Dadá de 1921, Tzara boicota um evento de Breton e este rompe definitivamente como Dadaísmo. Breton mantém contato com Picabia e com alguns artistas Dadá que mais tarde aderiram ao movimento surrealista: Arp e Ernest.

Neste período, como afirma Bradley, aumenta o interesse pelas descobertas, pelos estudos de Freud que tenta percorrer o labirinto escuro do homem, o inconsciente.

“O homem dividido entre a sua razão agonizante... e um domínio desconhecido que ele percebe ser o verdadeiro motor de suas ações, de seus pensamentos, de sua vida, e cuja revelação ele tem no sono, ...ousa dirigir por aí seu olhar. Trava conhecimento com criaturas estranhas, move-se em paisagens jamais vistas, entrega-se a ações exaltantes”.

As descobertas de Freud causam escândalo na burguesia. Os surrealistas seguem seus passos, encontram nos conceitos freudianos uma solução provisória, um campo de escape e renovação da consciência. Diante destas descobertas, os surrealistas afirmam que o homem não é mais só um “raciocinador”, é também um “dormidor” que em sonho tem

acesso ao inconsciente.

Os surrealistas proclamam:

“abram as portas ao sonho, dêem lugar ao automatismo! Vamos ver o homem tal como é, seremos homens por inteiro, “desacorrentados”, libertos, ousando tomar em fim consciência de nossos desejos, e ousando realizá-los. Basta de escuridão! “.

Sendo em sua maioria poetas, os surrealistas vão se dedicar principalmente à linguagem.

“Maldita seja a lógica, em primeiro lugar. Aqui ela precisa ser associada, vencida, reduzida a nada. Não há mais verbos, nem sujeitos, nem complemento. Existem palavras que podem significar coisa diferente daquilo que dizem na realidade”.

O Surrealismo faz uma revolução poética. Em primeiro lugar nega a poesia ultrapassando-a. A disposição em poema dá lugar ao texto automático, ao ditado puro e simples do inconsciente, a narrativa onírica. A preocupação com a beleza e com a arte é abolida pois estes são elementos ordinários, lógicos. A alma do poeta está povoada de sensações sentimentos, desejos, aspirações que exprimem em tumulto, na incoerência, na gratuidade. Assim se faz necessária a quebra dos moldes que envolvem a escrita. Frente a isto os surrealistas vão utilizar os vocábulos, elementos simples que, segundo os artistas desse movimento, são os únicos capazes de expressar fielmente o transe poético.

“A realidade é contraditória, incoerente, permeada pela imaginação e comandada por forças primitivas impulsivas, passionais. Por que a arte não seria também assim? O sonhos são como pensamentos livres e arte tem que aprender com eles”.

A revolução poética ocorre graças a uma revolução íntima do homem e de suas relações com o mundo. Este homem, ser desejante, deseja satisfazer-se, porém a ordem cristã e a sociedade o limitam. *“O surrealismo proclama a onipotência do desejo e a legitimidade de sua realização”.* Prega a destruição total dos laços impostos pela família, pela moral, pela religião. *“Fizeram-se leis, morais estéticas, para impor-lhes o respeito pelas coisas frágeis. O que é frágil é para ser quebrado”.*

Em 1917, o escritor Guillaume Apollinaire criou em Paris o termo surrealismo para descrever dois exemplos de inovação artística: o balé *“Parade”*, de Jean Cocteau; e a

sua própria peça chamada “*As mamas de Tirésias*”- *Um drama surrealista*.” Em 1924, no Manifesto do Surrealismo, que lançou o movimento, André Breton e Philippe Soupault adotaram o termo para dar nome à aventura coletiva centralizada em torno da figura de Breton e iniciada em Paris nos anos 20 que abrangeu a poesia, a pintura, a prosa, a escultura e a fotografia, o cinema e o intervencionismo.

O surrealismo nunca foi um estilo na acepção do termo, seus artistas tinham temas e assuntos em comum mas a arte surrealista assumiu formas diferenciadas. “*O surrealismo não é um estilo. É o grito da mente que se volta para si mesma*”.

Num primeiro momento o surrealismo estava focado somente na literatura. À partir de 1925, quando Breton escreve “*Surrealismo e pintura*”, as artes visuais começam a fazer parte da empreitada surrealista. Neste artigo Breton vai fazer um elogio à imagem visual.

“O olho existe em estado selvagem. As maravilhas da terra a cem pés de altura, as maravilhas do mar a cem pés de profundidade, têm por única testemunha o olho selvagem, cuja cor remonta todo o arco-íris [...] A necessidade de fixar imagens visuais, preexistentes ou não, o ato de fixar-se nelas, exteriorizou-se desde tempos imemoriais e levou a formação de uma verdadeira linguagem que não me parece mais artificial do que a linguagem falada”.

Por ter surgido a partir da literatura, a pintura surrealista é narrativa, figurativa e aparentemente ligada à “tradição” pois, apesar de destorcidas ou deslocadas, as figuras continuam a ser reconhecíveis, firmemente contornadas, dispostas no eixo vertical do cenário.

Breton teve encontros muito importantes que propiciavam a formação do grupo surrealista, os quais ele descreve com entusiasmo em seu livro “*Nadja*” (1928). Ele conhece Soupault em 1917 no apartamento de Apollinaire, e é apresentado a Aragon na Livraria “*Les Maison des Amis des Livres*”.

Como mencionado anteriormente, os três amigos - Breton, Aragon e Soupault - lançam em 1919 a revista “*Littérature*” que se torna palco da vanguarda parisiense e espaço de experimentação para os futuros surrealistas. A revista atrai novos escritores para o grupo de Breton, o primeiro deles é Benjamin Péret.

“*Littérature*” esteve na origem de algumas obras surrealistas. O periódico publicou trechos do livro “*Os campos magnéticos*” de Breton e Soupault. Posteriormente

Breton vai afirmar ser esta sua primeira obra surrealista. Ela foi escrita automaticamente pelos seus autores que escreviam tudo que lhes viesse à cabeça. *”Para fazê-lo, bastava que desprezásemos o contexto do mundo exterior. ...A única razão para concluir cada capítulo era o término do dia em que foi escrito.”*

O surrealismo buscou comunicar-se com o irracional, com o ilógico de modo deliberado, desorientando e reorientando a consciência por meio do inconsciente. O inconsciente era para eles o *“mundo novo”*, o *“maravilhoso”*. Essa tendência é marcante em *“Os campos magnéticos”* e em outras obras surrealistas posteriores.

“Inicialmente, os escritores surrealistas abordavam o maravilhoso com auxílio do fluxo de consciência ou da escrita automática. Os pintores tentavam alguns métodos de trabalho automático e assim percorreram outros caminhos. Esperava-se que o maravilhoso sobreviesse espontaneamente, nos espaços ainda não perpassados pelo curso da razão; na infância, na loucura, na insônia e na alucinação provocada por drogas; nas chamadas sociedades ‘primitivas’, cujos membros supostamente viviam mais próximos de seus instintos do que do sofisticado progresso da civilização, e, acima de tudo, nos sonhos, cujas condições os pintores tentavam reproduzir”.

Os artistas plásticos ingressam no movimento mais tardiamente que os escritores. O primeiro deles é o alemão Max Ernst. Este faz uma exposição em Paris, em 1921, a convite de Breton, que assina o catálogo da exposição. Em 1924, Breton é apresentado a André Masson depois de já ter comprado um de seus quadros meses antes. Masson apresenta Breton a seu vizinho Joan Miró. Este fez uma entrada turbulenta no Surrealismo, com sua primeira exposição parisiense em junho de 1925.

Na década de 20, no movimento surrealista ocorreram diversos encontros, vernissages, publicações e lançamentos. Além do Manifesto do Surrealismo, o ano de 1924 presencia o surgimento do *“Bureau des Recherches Surréalistes”* (Escritório de Pesquisas Surrealistas). Este escritório propiciou aos surrealistas uma sede do movimento e um lugar responsável pela distribuição de folhetos e publicações de seus aforismos por toda Paris.

Breton promove mudanças na Littérature e faz com que seu grupo se lance sobre novas experiências, é a chamada *“saison des sommeils”* (temporada dos sonhos), o foco de investigação era por eles proposto como sendo o inconsciente, onde vão se formar as bases do Surrealismo.

Entre 1922 e 1924, os artistas que formariam o grupo Surrealista buscam freneticamente alcançar este *“maravilhoso”*. Reúnem-se nos mais diversos locais para falar,

escrever em estado de transe. Em 192, o Surrealismo se caracterizava, na visão de Breton, pelo recurso do automatismo psíquico, aos sonhos e o sono hipnótico. Quando em 1924 Breton publica o Manifesto Surrealista ele atribui extrema importância ao automatismo Psíquico. *“Surrealismo, s. m.. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento”*.

No manifesto Surrealista de 1924, Breton tece elogios a Freud, demonstra sua dívida e encantamento para com a teoria psicanalítica. Ele havia se encontrado em 1921 com Freud, este se mostrou indiferente, frio frente ao que o jovem artista lhe trazia, o que decepcionou profundamente o líder do movimento surrealista. Freud temia o uso que os surrealistas fariam de suas teorias. Ele escreve a Breton posteriormente dizendo: *“Ainda que eu receba tantos testemunhos do interesse que o senhor e seus amigos têm em relação a minhas pesquisas, eu mesmo não tenho condições de tornar claro para mim o que é e o que quer Surrealismo”*.

A escrita automática, o ditado do inconsciente, já havia sido utilizado anteriormente, mas somente no surrealismo ela ganha uma sistematização. Breton percebeu que este discurso diferenciado se formava constantemente e que precisava estar atento para melhor registrá-lo pois o discurso consciente mascara e reprime esse fluxo de pensamento mais íntimo.

Além de uma abstração da realidade externa, a experiência da escrita automática exige também um esquecimento de si mesmo. Assim seria possível ouvir e escrever o conteúdo que o inconsciente nos traz. O que este método visa em último termo é quebrar toda censura consciente existente. Na visão de Bradley, este método proposto por Breton encontra ligações com a regra fundamental da psicanálise - a associação livre. Nela, Freud pede ao analisante que lhe diga tudo que vier a sua mente sem qualquer restrição, censura.

Breton admite a origem freudiana de seu método.

“Tão ocupado estava eu com Freud nesta época, e familiarizado com seus métodos de exame, que tivera alguma ocasião de praticar em doentes durante a guerra, que decidi obter de mim o que se procura obter deles; a saber, um monólogo de fluência tão rápida quanto possível sobre o qual o espírito crítico do sujeito não emita nenhum julgamento e que seja tão exatamente quanto possível o pensamento falado”.

Em dezembro de 1924 ocorre o lançamento do novo periódico do grupo *“La*

Révolution Surréaliste”, que substitui a “*Littérature*”. Neste periódico abre-se um espaço maior para às artes plásticas com a publicação de obras , quadros, fotografias ,esculturas na série de Breton intitulada “*Surrealismo e pintura*”. Ela é o reflexo de uma fase mais madura do movimento. A adesão de novos integrantes ao movimento é celebrada neste período com a publicação de suas obras em “*La Révolution Surréaliste*”. Isto ocorre com Yves Tanguy em 1927, com Salvador Dali e René Magritte em 1929, último ano da publicação da revista.

Magritte teve grande atuação no grupo surrealista belga e em 1927 muda-se para Paris. Já Dali é apresentado ao grupo por Miró em 1928. O quadro de Dali que foi publicado era intitulado “*O Jogo lúgubre*”. Esta obra surge também, porém de forma esquemática, em “*Documents*” periódico fundado por Georges Bataille, escritor e teórico rival de Breton. Bataille fundou um grupo alternativo do surrealismo e queria atrair Dali para junto dos seus, o que não se concretizou.

Ao ser desafiado por Bataille, Breton pensa em renovar o movimento. Assim, em 1930 substitui “*La Révolution Surréaliste*” por uma nova revista “*Le Surréalisme au service de la Révolution*”. Neste mesmo ano publica um segundo “*Manifesto do Surrealismo*”.

No segundo Manifesto Surrealista, Breton diz das dificuldades enfrentadas pelo movimento e reafirma sua visão do surrealismo como um caminho rumo ao mundo mental de infinitas possibilidades”. ...*Um ponto da mente onde a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incomunicável, o alto e o baixo deixam de ser percebidos como contradições*”.

O segundo manifesto vai insistir no mais essencial do primeiro: a obsessão pelo irracional, o espontâneo e o inconsciente “*O ato surrealista mais banal consiste em sair correndo pelas ruas, com uma arma em punho, atirando às cegas na multidão, apertando o gatilho o mais rápido possível*”.

A proposta do automatismo psíquico, enaltecida por Breton, dizia que a pintura, a poesia e a prosa deveriam se originar do encadeamento das primeiras palavras ou imagens que lhes viesse a mente. Na literatura, bastava confiar na criação vinda da própria linguagem. “*Em minha boca, mina de palavras e beijos, o pensamento e os desejos se confundem, reduzidos à expressão única da fala*”.

Já nas artes plásticas, o automatismo significava confiar na força criativa da

linguagem visual. A mancha era o veículo para os artistas, ela funcionava como a palavra para os escritores. Os pintores começaram então a desenvolver o desenho automático. André Masson desenhava em estado mental de “alheamento”, dizia que assim conseguia trazer para o papel um traçado do inconsciente. Porém, num segundo momento, ele se utilizava da consciência para dar forma às manchas. Desta forma, o resultado final tinha muito mais de consciente do que de inconsciente, principalmente pelo fato da pintura à óleo ser um processo complicado e trabalhoso que limitava a espontaneidade do impulso criativo.

Assim, os pintores surrealista buscaram novos caminhos para o inconsciente, para o maravilhoso. Procuraram técnicas que permitiam um “curto-circuito no aparato racional da mente, criando imagens visuais que fossem geradas em algum lugar além da vontade do artista”.

Para tanto permitiam que o acaso originasse imagens, o artista só saberia o que estava pintando quando a obra já estivesse em andamento. Nesta perspectiva, Masson criou a técnica da areia, na qual espalhava cola aleatoriamente sobre a tela, jogava areia por cima e as manchas resultantes lhe serviam de inspiração pré-pictória. Max Ernest desenvolveu o frottage, que consistia em criar um padrão de fundo através da fricção do lápis ou do carvão no papel posto sobre uma superfície áspera; e o grattage, que era uma adaptação do frottage para a pintura onde o material utilizado era a tinta. Todas estas técnicas tinham por função distanciar cada vez mais a pintura do ato consciente, elaborado, negando a criatividade do artista.

“Lutando mais e mais para restringir minha própria participação ativa no desenvolvimento da figura e assim ampliando o papel criativo das faculdades alucinatórias da mente, cheguei a assistir como um espectador ao nascimento de todos os meus trabalhos”.

Ao se utilizarem destes métodos, Miró e Massom procuravam também criar imagens surrealistas capazes de liberar os segredos do inconsciente. Identificavam o desenho automático à escrita automática pois os desenhos feitos livremente, ao acaso se comparavam à escrita à mão. Na escrita automática as palavras são liberadas de seu uso convencional, “*é a aparência e a sonoridade de uma palavra o que determina a escolha de outra*”. Assim, ao criarem as imagens, os artistas surrealista procuravam desligar as

manchas de seu uso descritivo ou denotativo.

Miró, a partir de 1925, produziu uma seqüência de obras nas quais *“Tratava as palavras como coisa, servindo-se tanto de sua forma como de seu significado, e utilizando ambos para sugerir outras manchas e outras palavras”*. Obra *“Uma estrela acaricia o seio de uma negra”*, é um bom exemplo deste tipo de pintura idealizado por Miró. Neste quadro o artista utiliza a linguagem para conduzir o espectador pela imagem.

“a palavra étoile (estrela) aparece na parte superior da tela onde se esperaria que estivesse uma estrela. E négresse (negra) ajuda o espectador a enxergar na forma mais larga a seu lado uma figura feminina. A caligrafia pintada chama atenção para a beleza visual das palavras, ao mesmo tempo que a recorrência dos sons de s e e enfatiza sua elegância auditiva”.

“A ambigüidade de significado é a marca registrada da poética surrealista e da associação automática entre palavra e imagem”. A obra de Miró ultrapassou os dogmas utópicos surrealistas.

“ela é até hoje a mais livre, a menos tradicional, a mais rica das obras que tratam dos desejos e impulsos do homem, com seu diálogo com o mundo infantil, com sua explosão constelacional do espaço da tela, com seu senso de prazer, alegria, imaginação, que capta mas não programa o resultado; que está numa supra-realidade onde o figurativo e o abstrato se fundem e deixam de existir além dos rótulos”.

O artifício utilizado por Miró de utilizar as palavras como objetos para a construção de um quadro alude à técnica da colagem, praticada pelos futuristas e pelos cubistas, e introduzida no Surrealismo por Max Ernest na sua primeira exposição em Paris 1921.

“As colagens nos tocaram de um modo que jamais voltaríamos a experimentar. O objeto exterior tinha se deslocado de sua posição convencional. Suas partes separadas libertaram-na do contexto objetivo de um modo que as capacitava travar relações completamente novas com os outros elementos”.

Ernest viu na colagem uma possibilidade inovadora que permitia um distanciamento da imaginação artística individual. Na sua obra *Além da pintura*, ele afirma que a colagem, assim como o frottage, envolvia *“a magistral irrupção do irracional em todos os domínios da arte”*. Nas suas produções, Ernest desenhava sobre catálogos,

recortava figuras, jornais e reunia os pedaços buscando resultados inesperados, surpreendentes, tanto no aspecto formal quanto no metafórico.

Ao escrever a apresentação da exposição de Ernest de 1921, Breton faz uma equiparação entre a poesia e a colagem, onde palavra e objeto têm o mesmo peso e sua *“combinação pode revelar segredos e desejos inconscientes”*. *“Breton comparou a colagem à metáfora poética- a comparação entre o semelhante e o dessemelhante a fim de atingir a inspiração e a compreensão”*.

Neste texto, Breton tenta encontrar um lugar para o aspecto visual no conjunto de idéias que formariam posteriormente o Surrealismo. O texto traz elementos daquilo que os surrealistas iriam denominar de “maravilhoso”. *“É a maravilhosa faculdade de alcançar duas realidades muito distantes sem abandonar o domínio da nossa experiência; é reuni-las e tirar uma fagulha de seu contato”*.

A teoria da imagem surrealista presente no manifesto de 1924 teve influência também de Paul Reverdy e Lautréamont. Para Reverdy *“a imagem é uma pura criação do espírito; não pode surgir da comparação, mas somente de duas realidades distantes”*. () De Lautréamont, Breton tirou o conceito de criatividade resultante da aproximação de pares inesperados e uma frase que se tornou imagem paradigmática do surrealismo: *“o belo como o encontro casual de um guarda-chuva com uma máquina de costura sobre uma mesa de dissecações”*.

Desde de 1921, Max Ernest confeccionou obras que se enquadravam neste perfil de beleza, as pinturas de colagens e as colagens propriamente ditas. *“Eram quadros que poderíamos considerar classicamente surrealistas: combinam toda uma variedade de objetos em contexto bizarro e inexplicável, cada qual pintado com uma claridade insolente, indiferente e despreendida”*.

Em 1929, surge um novo rumo para os interesses e investigações do movimento surrealista . Os artistas vinham trabalhando o automatismo pictórico desde 1920 e, de certa forma, o tema havia se esgotado, surge então um interesse cada vez maior em torno do sonho que se configurava como uma atividade mental mais próxima do maravilhoso pretendido pelo movimento. No mesmo período Dali muda sua residência para Paris e impulsiona um novo estilo na pintura surrealista.

Surge assim as “pinturas dos sonhos” que refletiam condições oníricas. As pinturas

automáticas se caracterizavam pela justaposição inesperada das imagens que surgiam de modo natural, espontâneo. Já nas pinturas oníricas as imagens eram escolhidas de maneira consciente e pintadas com um realismo fotográfico. Os principais artistas que se dedicaram a este tipo de pintura são: Magritte, Tanguy, Ernest e Dalí. “A pintura é a fotografia feita à mão e em cores das imagens virtuais, superfinais, extravagantes, hiperestésicas, da irracionalidade concreta”.

Os trabalhos de Ernest que utilizavam a colagem e a pintura de colagens podem ser considerados precursores da pintura onírica. *“As pinturas dos sonhos baseiam seus efeitos na justaposição, para apresentar os objetos com certo ilusionismo alucinatório, ou de maneira imediatamente reconhecível, pelo menos”.*

Os surrealistas foram influenciados pelas pinturas do italiano Giorgio de Chirico. *“Se Freud fornece aos surrealistas a temática do sonho e sua importância na investigação dos caminhos da imaginação, o caráter metafísico dos trabalhos de De Chirico entre 1910 e 1920 forneceu pistas sobre como um sonho poderia ser efetivamente pintado”.*

“De Chirico desenvolveu um modo de utilizar a linguagem tradicional da pintura para descrever um mundo interior imaginário repleto de características irracionais e perturbadoras”. Ele não aderiu ao movimento surrealista, mas suas obras eram conhecidas pelos pintores do surrealismo através das suas exposições e reproduções em periódicos de arte.

Os surrealistas se encantavam pelo fato das pinturas de De Chirico trazer, como nos sonhos, um mundo desconhecido e ao mesmo tempo familiar. Isto graças ao realismo com o qual os objetos são pintados e a estranheza do contexto no qual se encontram. “Os objetos parecem à pintura de De Chirico numa justaposição tensa: o espaço onde estão situados é de muda e proibitiva incerteza”.

As “pinturas dos sonhos” se referiam à sonhos dos próprios artistas ou a construções conscientes que simulavam o onírico. No primeiro caso a pintura funcionava como o relato do sonho, é o que podemos observar no quadro de Ernest de 1923 *Pietà ou revolução à noite*.

“O sonho de Ernest, entre outras interpretações possíveis, parece tratar do pai e da pintura. Seu pai era um pintor amador, que reprovava a adesão do filho aos métodos de trabalho dadaístas e surrealistas. O quadro Pietà ou Revolução à noite apresenta várias referências a procedimentos artísticos: algumas partes são desenhadas, outras são

monocromáticas, e apenas algumas foram completamente pintadas”.

Dali e Magritte possuíam temas específicos em suas “pinturas dos sonhos”. Os três principais temas abordados por Magritte em suas obras podem ser vistos no quadro *A anunciação*: “*uma cortina de ferro comportando adornos semelhantes a gizos, uma folha de papel com recortes decorativos infantis e os balaústres gigantes que Magritte chamava bilboquets*”. Esses elementos, frequentemente inseridos em suas telas conduziam o espectador a um mundo feito de miniaturas e ampliações, algo parecido com Alice no país das maravilhas.

Feijões, forquilha, maçã, nacos de carne, pedaços de pão e montes de formiga estão presentes em várias pinturas da fase surrealista de Dali. Na obra *Canibalismo outonal* -Figura 11- esses objetos tipicamente dalinianos estão presentes juntamente com duas figuras quase humanas sentadas em uma mesa que se devoram uma a outra. A cena transcorre na planície de Ampurdàn localizada próximo da casa de Dali. Neste lugar familiar, o artista desenvolve uma imagem estranha, visa simular as condições do sonho.

“A planície de Ampurdàn se funde na mesa em que estão postas as criaturas: ela muda de escala e forma. A mesa também parece se misturar com esses objetos, como num pesadelo. Uma gaveta de talheres se abre no peito de uma das figuras”.

Utilizando desta maneira as imagens Dali procura representar não um sonho que ocorreu mas uma estrutura onírica, uma cena alucinatória. O modo como o sonho é governado por regras aparentemente sem sentido.

“Além de refletir as estranhas metamorfoses que ocorrem nos sonhos, isso pode ser uma alusão a outro fenômeno freudiano; convicto de que as palavras usadas para relatar um sonho são a chave para a compreensão de seu significado, Freud dava grande importância as figuras da fala”.

De acordo com Bradley, em *Canibalismo outonal*, Dali imagina os horrores alucinatórios que podem estar ocultos em expressões inglesas que o fascinaram como chimney breast (literalmente seio da chaminé) e chest of drawers (literalmente peito de gavetas).

Outro exemplo fornecido por Magritte é o quadro *O adormecido temerário*. Nele o artista

“exprime a confiança no simbolismo do sonho, em sua capacidade de expressar a riqueza do mundo interior da imaginação. A pintura assinala uma aceitação da idéia freudiana de que os objetos do dia-a-dia se transformam, no sonho, em importantes signos que enfatizam desejos e inquietações”.

Segundo Fiona Bradley, pintura retrata um homem adormecido dentro de uma caixa semelhante a um caixão. Na parte inferior do quadro, sob um céu nublado, Magritte pinta uma forma cinzenta parecida com uma cabeça ou uma lápide onde vários objetos comuns e até corriqueiros estão encaixados. Estes objetos parecem ter importância para a pessoa retratada, ou mesmo dizer algo dela. A pintura é ambígua, como as produções oníricas, pode remeter a morte, sendo os objetos representantes da identidade do morto, ou a um período inquieto do sono como o título indica, neste caso, os objetos representariam os desejos ocultos deste homem.

“Embora alguns dos objetos que aparecem em O adormecido temerário tenham conotações freudianas (a vela e o chapéu-coco são símbolos freudianos clássicos, representando os órgãos sexuais masculino e feminino), o quadro é ambíguo demais para ser simplesmente ‘sobre’ um certo aspecto do pensamento de Freud”.

Dali demonstra explicitamente sua reverência a Freud, ele pinta *A metamorfose de Narciso*, mito clássico utilizado pelo psicanalista de Viena para explicar um estágio do desenvolvimento psicosexual do indivíduo anterior à ocorrência do complexo de Édipo.

No mito o jovem Narciso é transformado pelos Deuses em flor como forma de punição por sua obsessão consigo mesmo e pela incapacidade de amar outra pessoa, além do próprio reflexo no lago. Na teoria psicanalítica, o narcisismo está ligado a um estágio primitivo de formação do sujeito, onde este dirige e direciona suas pulsões sexuais para seu próprio corpo. Normalmente este estágio é superado, mas no mito, Narciso tivera seu desenvolvimento atrofiado e ficou fixado na sua própria imagem.

“Dali decidiu pintar o instante da transformação de Narciso em flor. Na parte esquerda do quadro, um jovem ajoelhado mira o próprio reflexo nas águas. A medida que o espectador olha para essa imagem, decodificando a complicada pose dos joelhos e dos braços, vai ficando evidente que ela tem um formato exatamente igual à imagem da parte direita, que mostra uma mão de pedra que segura um ovo de onde nasce um narciso. Uma vez percebida essa forma, tendo a vista percorrido toda a superfície da tela, torna-se difícil retornar a Narciso sem rever involuntariamente, projetada sobre seu corpo, a imagem da pedra segurando o ovo. É o seu destino. A punição ocorre enquanto o espectador vê a

pintura. É o espectador o responsável pela metamorfose de Narciso”.

“A semelhança entre a figura de Narciso e a imagem da mão de pedra e do ovo leva-as a se fundir numa espécie de imagem dupla”. Este recurso pictórico resulta do método paranoico-crítico elaborado por Dalí. Este método procurava produzir equívocos criativos na leitura do mundo visual e denotava a influência de sua leitura da psicanálise em seu trabalho.

Conforme aludido por Bradley

“Freud e Lacan interessavam-se pelo quadro clínico da paranóia, uma doença mental que induz o paciente a ‘ver coisas’. Em 1930, Dalí decidiu simular uma paranóia e interpretar equivocadamente, de propósito, tudo que via, afim de poder utilizar-se dos equívocos resultantes como base para a pintura.”.

Ao simular a paranóia, Dalí reordenava o mundo conforme suas obsessões interiores. “Os limites entre o real e o imaginário então se tornavam ambíguos, e seus quadros passaram a representar o espaço do sonho ou do maravilhoso, um espaço onde tudo que se vê é potencialmente outra coisa”.

Os surrealistas investigaram sobre os elos entre a paranóia e a criação poética e Lacan, leitor destas investigações, redige uma tese intitulada “Da psicose paranoica”. Esta tese influenciou Dalí na elaboração de seu método paranoico-crítico, assim definido por ele mesmo: “método espontâneo de conhecimento irracional baseado na associação crítico-interpretativa dos fenômenos delirantes”.

Dalí conseguiu captar a essência da tese de Lacan na qual fica patente o equívoco da loucura racional, “o delírio assume este caráter tangível e impossível de contradizer que o situa nos antípodas mesmos da estereotipia do automatismo e do sonho”, “o delírio paranoico constitui já em si mesmo uma forma de interpretação”.

O método proposto por Dalí representa uma nova motivação para o movimento surrealista. Ele propunha uma postura ativa e se opunha aos sonhos considerados por Dalí estados passivos.

“Tanto mais quanto mais isolados do mundo exterior onde deveriam foliar em plena liberdade; tornaram-se refúgios, evasões idealistas, enquanto a paranóia é a atividade sistematizada que visa a uma intrusão escandalosa, no mundo, dos desejos do homem, de todos os desejos de todos os homens”.

O recurso da imagem múltipla na pintura era apoiado por um hiper-realismo fotográfico fazendo com que a imagem despercebida numa primeira leitura fosse o pivô da transformação paranóica. *“A pintura surrealista tende a fixar-se nos objetos a fim desacreditar e desestabilizar a normalidade da percepção, os artistas surrealistas manipulavam os objetos reconhecíveis, confundindo a fronteira entre o real e o imaginário”*.

O quadro *A traição das imagens* de Magritte, mostra a pintura de um cachimbo acompanhado da frase *“Ceci n’est pas une pipe”*. Esta pintura nos leva a duvidar da nossa própria percepção, pois não existe o cachimbo apenas uma representação do mesmo, ela demonstra que a imagem é tão ilusionística que nos leva a ver algo que na verdade não está ali.

“..., a concepção dos objetos como indignos de confiança é central para o Surrealismo: o maravilhoso, o sonho e o inconsciente são lugares de incipiente metamorfose, onde os objetos, símbolos de desejos irracionais, estão submetidos à mutação repentina”.

Nos anos 30 surge o *“objeto surreal”* e em 1933 outro periódico do movimento *“Minotaure”*. Esta década presencia a expansão do movimento. Em 1936 ocorre a primeira Exposição Surrealista Internacional em Londres.

Apesar de algumas incursões anteriores de Breton e Giacometti, é Dalí quem vai formular uma teoria do objeto surrealista. Ele afirma que os objetos surrealistas resultavam de uma projeção no mundo externo dos pensamentos e desejos mais íntimos do artista.

“Dalí identifica seis categorias de objetos surrealistas: Objetos de funcionamento simbólico (origem automática); objetos transsubstanciados (origem afetiva); objetos a ser projetados (origem onírica); objetos embrulhados (fantasias diurnas); objetos mecânicos (fantasias experimentais); objetos moldados (origem hipnagógica)”.

Esta categorização e classificação do objeto surrealista realizada por Dalí provocou uma intensa produção de objetos pelos artistas do movimento e posteriormente a realização de uma exposição na Galerie Charles Ratton em 1936. *“Os objetos surrealistas tendiam a basear-se mais na composição de peças do que na modelagem. Podendo ser feitos com facilidade, representaram uma empreitada criativa que reforçou a união do*

grupo e atraiu novos colaboradores”.

Em *Café da manhã de pele*, Oppenheim reinventa um objeto cotidiano e o converte “*numa fantasia erótica sobre o prazer sexual oral e vaginal. Ao ‘vestir’ uma xícara e seu pires de pele, a artista criou um fetiche*”.

Nas primeiras décadas do século XX, a Europa se volta para a observação e especulação acerca dos aspectos culturais e psicosssexuais. Os europeus empreenderam expedições aos territórios coloniais africanos e de lá trouxeram artefatos. Muitos destes eram fetiches, objetos de culto ou de poderes mágicos venerados pelos povos primitivos. O surrealistas se interessavam pela arte e pela organização das sociedades primitivas e, através deste interesse e da leitura dos textos de Freud, passam a conhecer o fetichismo. “Complexo e ambíguo, o conceito de fetiche situa-se nos limites entre o sonho e a realidade, a imaginação e a experiência. No que se refere a cultura é o elo entre o europeu e o primitivo, o ‘outro’”.

Os surrealistas procuraram as implicações psíquicas do fetiche nas obras de Freud e Binet. Para Binet o fetiche é a corporificação de um desejo ou uma obsessão mental, sendo patológico somente se estiver direcionado a uma parte do corpo específica ou a um objeto inanimado. Na teoria freudiana,

o fetichista sofre de uma perversão ou um desvio da orientação sexual. O ingresso prematuro e traumático na sexualidade (despertad, segundo Freud, pelo choque do descobrimento da inexistência do pênis materno) leva o fetichista a fixar-se num substituto material para uma pessoa secretamente desejada.

“É o fetiche, portanto, que sustenta tanto o caráter “estrangeiro” como o conteúdo sexual do objeto surrealista”.

Segundo Fiona Bradley, artisticamente, a atenção dos artistas do Surrealismo tendia a voltar-se para “a mulher” e não para as mulheres de verdade. Numa fotomontagem publicada pelos surrealistas em 1929 na revista *La Révolution Surréaliste*, a pintura de Magritte *A mulher escondida* é combinada a retratos 3x4 dos surrealistas parisienses do sexo masculino.

“A tela traz no alto, a inscrição: ‘Não estou vendo a’, e, na parte de baixo: ‘escondida na floresta’. No meio há uma mulher nua, de pé. Nos retratos, os artistas aparecem todos de olhos fechados: não vêem a mulher, que no título está escondida mas, surge com toda a

nitidez para os leitores da revista, convidados a preencher a lacuna da inscrição feita no quadro. Por estarem de olhos fechados, pode-se dizer que os homens se encontram em estado de transe ou dormindo, mais em comunicação com seu interior individual do que em contato com os leitores. A mulher parece distante, e uma série de oposições se estabelece entre ela e os homens: eles são muitos, ela só é uma; eles estão vestidos, ela está nua, eles são indivíduos reconhecíveis, ela é indiferenciada, uma ‘mulher genérica’”.

Nesta fotomontagem, *“a mulher é apresentada como um ser mais próximo da desejada irracionalidade do sonho que o homem”*. A imagem desta tela de Magritte mostra a procura da mulher pelos homens, escritores e artistas, pois a mulher consegue penetrar *“na floresta criativa do maravilhoso”*.

“Todos os homens são escritores e artistas, e a mulher, concebida no jogo verbal e visual, opera como uma musa que pode conduzir os homens até a criatividade artística”. Além disso, a feminilidade escondida fica subentendida pelas palavras *la (a)* e *cachée* (escondida), própria do gênero feminino no francês.

O manequim introduzido no movimento por De Chirico foi largamente utilizado em esculturas e pinturas,

“representando a mulher como musa. Sem cabeça (e portanto “maravilhosamente” criativa, liberta das restrições da racionalidade, pois “perdera a cabeça”), freqüentemente sem braços e sempre manipulável, o manequim está presente na imagética surrealista como prova da obsessão dos artistas que, ..., idealizavam a mulher como um ser perfeito que poderia levá-los até mais perto do coração do seus desejos”.

A escultura *Mulher andando* de Giacometti é uma boa referência desta visão da mulher. *“a mulher está andando, conduzindo tanto seu criador como o espectador até o almejado maravilhoso - um estado a salvo da tirania da mente racional”*.

“O manequim surrealista relaciona-se de perto com boneca - as bonecas do ideal obscuro de Bellmer, sobre a feminilidade adolescente, os fetiches em forma de bonecas e brinquedos de criança”. A presença da boneca é notada também na concepção da musa surreal. Breton tinha como ideal de feminilidade a *femme-enfant* - ninfeta, que reunia em si dois seres de acesso privilegiado ao maravilhoso, ao inconsciente: a criança e a mulher.

Os artistas do movimento Surrealista vão se inspirar em *“Gradiva, uma fantasia pompeiana”*, artigo publicado por Freud, para compor suas imagens femininas. A mulher para eles se configurava como musa mítica, assim como Gradiva surge na obra de Jansen.

Salvador Dalí pintou inúmeras vezes “Gradiva” e chegou a associá-la à sua mulher chamando-a de Gala Gradiva. Masson também pinta essa mulher-musa em 1939- “A metamorfose de Gradiva”. Até uma galeria surrealista inaugurada por Breton tinha no seu letreiro cada letra da palavra Gradiva associada a um nome de mulher: “G de Gisèle, R de Rosine, A de Alice, D de Dora, I de Inès, V de Violète”. Em seu ensaio sobre “Gradiva”, Breton associa o epíteto “aquela que avança” proveniente do Deus da Guerra *Mars Gradivus*.

No conto alemão “Gradiva: uma fantasia pompeana” de W. Jensen, um jovem arqueólogo Norbert Hanold fica obcecado pela imagem de uma menina - Gradiva - retratada num relevo grego. O que chama a atenção de Hanold nesta figura é o andar de Gradiva, a quem ele passa a referir-se com “esplêndida ao andar”. Depois de um sonho, o arqueólogo decide ir às ruínas de Pompéia na busca de informações sobre a existência de Gradiva. Lá chegando, conhece uma menina também “esplêndida ao andar” e acha que é Gradiva ou sua reencarnação. Posteriormente descobre que se tratava de uma namorada de infância abandonada por ele anos antes, Zoë Bertgang. Ao constatar isso, Norbert se livra da obsessão e volta a se aproximar de Zoë; *“reencontrá-la liberou seu desejo reprimido”*.

“Zoë-Gradiva é uma femme-enfant. Reúne elementos da mulher e da infância, e seu papel é ajudar Hanold a resolver os mistérios do inconsciente. Ela é lugar de intercâmbio entre sonho e realidade; como tal, era venerada pelos surrealistas”.

Para Bradley, o surrealismo, desde o início, manifestou um sentido de teatralidade nato, suas exposições eram narrativas dramáticas, eventos teatrais. Apesar desta ligação com o teatro, o movimento em si teve um interesse reduzido por este suporte artístico. Dentre os poucos que se arriscaram no teatro, destaca-se Artaud que, no curto período de tempo que participou do movimento, *“esboçou uma teoria do teatro surrealista e tentou fundar uma companhia teatral dedicada à produção de espetáculos surrealistas”*.

Artaud teve um relacionamento tempestuoso com o surrealismo, entrou em choque com Breton que o atacava por participar de filmes comerciais. *“Era ator, de cinema e teatro, além de escritor”*. Escreveu o roteiro para um dos filmes mais importantes do cinema surrealista “La coquille et le cleryman” (A concha e o clérigo). Não atuou nem dirigiu o filme e posteriormente afirmou ter sido prejudicado pela diretora Germaine Dulac.

“Artaud estava interessado na possibilidades viscerais oferecidas pelo cinema”.

Sua intenção não era simplesmente retratar um sonho, “*mas uma exaustiva investigação cinematográfica acerca da natureza do sonho. Para ele, o cinema poderia refletir os mecanismos da experiência onírica e reconstruir a volatilidade e o descontrole vivenciados por quem está sonhando*”.

Segundo Artaud, o sentido do filme estava na manipulação do corpo humano, tanto dos atores como do público, de maneira que a manipulação viesse a provocar compreensão e emoção. A arte surrealista, supostamente interessada em apenas apresentar o mundo desconexo dos sonhos, empreende a “*tentativa de captar o mundo com outro nexos, de tornar palpável - real - o que antes era diferenciado como irreal*”. Assim, o cinema surge como um veículo esplêndido “*cuja revolução estava na própria capacidade motora de mimetizar a realidade, de forma imediata e intuitiva, como nenhuma outra arte pode*”.

Os olhos tinham extrema importância para Artaud, eles funcionavam como um veículo da transmissão do sentido do escritor para os espectadores. A sequência mais famosa do cinema surrealista, a abertura de *Um cão andaluz* de Dalí e Buñuel, é influenciada por esta valorização do aspecto visual.

PRÓLOGO

“*ERA UMA VEZ...*

Uma sacada no escuro

Lá dentro, um homem está afiando uma navalha. Ele olha pela janela para o céu e vê ...

Uma nuvem flutua junto à lua cheia.

Depois, a cabeça de uma jovem com os olhos arregalados.

Uma navalha se aproxima dos olhos.

Agora a nuvem está cobrindo a lua.

E a lâmina toca o olho da moça, cortando-o em duas fatias”.

“*O olho daria um bom ícone para o surrealismo. Aparece diversas vezes na imagética surrealista, visual ou poética, como local de articulação e comunicação. Liga o interior ao exterior, o subjetivo ao objetivo. É um ‘glace sans tain’, quer dizer: um espelho sem a película de aço, através do qual o maravilhoso surreal pode ser entrevisto e talvez atingido*”.

Um cão andaluz é praticamente um manifesto do cinema surrealista, ele possui um enredo desconexo - como as produções oníricas -, sua técnica alucinatória se deve a montagem e ao movimento, não se baseia numa fuga do mundo real, mas na subversão

deste. “..., Dalí e Bruñel optavam por imagens facilmente reconhecíveis que, no entanto, chocavam-se umas com as outras em seqüência veloz”.

Este filme tenta encontrar um equivalente temporal na montagem cinematográfica para o método paranóico- crítico de Dalí, assim como para o automatismo psíquico da Breton. Luís Bruñel tenta tornar possível para o espectador captar o invisível, ele busca ampliar os limites naturalistas do cinema.

“O enredo resulta de um automatismo psíquico e, neste sentido, não procura relatar um sonho, embora se beneficie de um mecanismo análogo ao dos sonhos. As fontes em que o filme foi buscar sua inspiração são as da poesia, sem o fardo da razão e da tradição. Seu objetivo é provocar no espectador reações instintivas de atração e repulsa”.

Dalí e Bruñel ainda fizeram mais um filme, *A idade de ouro*, mais narrativo antiburguês e anticatólico. O filme provocou protestos e revoltas no católicos por atacar diretamente figuras e símbolos sagrados de cristianismo. “*A idade de ouro e O cão andaluz são pontos altos do cinema surrealista. Muito influentes, eles mudaram o curso do cinema de vanguarda e ainda recarregaram as energias do surrealismo, criando também um novo público para o movimento”.*

Salvador Dalí se diferenciou no grupo surrealista, na arte moderna e na sua relação com a psicanálise. Ele sempre preservou em seus trabalhos uma referência contínua ao melhor da pintura ocidental. Suas obras denotam alusões explícitas a Vermeer, Velásquez, Rafael, Millet, entre outros.

Segundo Dalí “apenas a tradição traz algo de original “. Ele insistia que a formação do artista deveria sempre passar pelos grandes mestres, pela tradição. Criticava veementemente o modernismo “*fácil, falso, duvidoso, estéril*” que deixava de lado os estudos que fundamentam a boa pintura.

“Não se preocupe em ser moderno, é a única coisa que, infelizmente, seja o que for que fizer, você não poderá deixar de ser”. Em 1938, através de Zweig, Salvador Dalí conhece Freud exilado em Londres. No encontro Dalí faz um retrato de Freud que segundo o artista anunciava inconscientemente a morte do pai da Psicanálise. Freud explicou a Dalí que as superstições possuíam um fundamento erótico e eficaz junto as forças ocultas. A Partir disso o artista se lança a uma superstição: carrega um pedacinho de madeira para dar sorte .O impacto causado pelo encontro com Freud em Dalí, pode ser sentido através das

suas constantes referências ao psicanalista de Viena. *“Freud pronunciou a sentença de morte ao Surrealismo como escola de pintura, e de toda arte sem estrutura nem obrigação formal, quando me disse: ‘Numa pintura clássica, procuro o subconsciente, numa pintura Surrealista, só encontro consciente’”*.

O movimento surrealista se dividiu em diversos subgrupos e indivíduos que, apesar dos esforços de Breton, propiciaram uma enorme variedade técnica e conceitual. Cada uma destas “facções” do movimento criou um conceito próprio do que é ser livre e sonhador. *“Mas a unidade é evidente no espírito das obras: o espírito de estar criando algo novo, para uma sociedade nova”*.

O Surrealismo influenciou gerações de artistas nos anos que se seguiram ao término definitivo do movimento (demarcado, segundo Fiona Bradley, pela morte de Breton em 1966). Um dos grandes méritos da utopia surrealista foi ter dividido a história e multiplicado a estética, pois a nova realidade absoluta proposta por estes artistas não se concretizou. *“Como os melhores sonhos, o Surrealismo sobreviveu como um momento inesquecível”*.

Conclusão

Na teoria psicanalítica, especialmente em Freud e Lacan, encontramos uma constante referência a arte. Freud realizou estudos sobre Gradiva, Leonardo Da Vinci... Lacan trabalhou com a Hamlet, Joyce, Antígona... Porém não podemos falar de uma psicanálise aplicada a obra de arte. Lacan declara:

“A única vantagem que um psicanalista tem o direito de tirar de sua posição, ainda que esta lhe tenha sido reconhecida como tal, é a de recordar com Freud que, em sua matéria, o artista sempre o precede, e que não há porque fazer-se de psicólogo ali onde o artista lhe trilha o caminho”.

Assim, a relação entre a arte e a psicanálise está no fato desta se utilizar daquela para esclarecer conceitos, elucidar, pois a arte consegue ir além do representável.

“Lacan, portanto não aplicará a psicanálise à arte nem ao artista. Mas aplicará a arte à psicanálise, pensando que porquanto o artista preceda o psicólogo, sua arte deva fazer avançar a teoria psicanalítica”.

François Regnault coloca que:

“a teoria dos conceitos fundamentais da psicanálise, notadamente a pulsão, não pode prescindir de saber o que é um quadro; a ética da psicanálise não pode ignorar o trágico, etc. A arte então não se contenta com adornar, ilustrar, ela realmente organiza”.

Neste sentido, se coloca a pergunta: O que é uma arte que inclui a psicanálise? “*A arte que organiza psicanálise é a que organiza o furo da coisa*”. Porém, nem todas as concepções artísticas vão comportar essa dimensão de organização em torno do vazio constitutivo do sujeito. Dentre as estéticas que mais se aproximam a proposta da psicanálise, destacamos a Arte Trágica e o Barroco que abordam, bem como a ética psicanalítica, os impasses, os conflitos e a desmedida que vigora na relação do sujeito com sua ação. O presente trabalho caminhou visando identificar se a proposta estética do Surrealismo se aproximava da dimensão trágica elucidadora da ética psicanalítica.

A psicanálise teve uma incidência radical sobre o conjunto de idéias dos artistas e poetas do movimento Surrealista. Muitas de suas obras fazem uma alusão explícita a teoria freudiana. Os surrealistas foram os primeiros a valorizar a psicanálise no território francês e desta forma não é mera coincidência a associação entre Psicanálise e Surrealismo no senso comum.

Em uma lista de indicações para leitura publicada pelo grupo surrealista em 1931, Freud figura ao lado de Kant, Heráclito, Sade, Hegel, dentre outros. Todos os assuntos que instigaram os estudos do psicanalista de Viena interessavam aos surrealistas e logo se tornava objeto de inspiração.

O movimento Dadá, anterior ao Surrealismo e forte influenciador deste, também trouxe algo da psicanálise. Este movimento fez uma abordagem dos conceitos psicanalíticos mais equivocada do que o Surrealismo. Tzara, líder do Dadaísmo, era contrário a Freud e considerava a Psicanálise um instrumento de mistificação ligado a um ideal burguês “*uma doença perigosa que coloca as tendências anti-reais do homem para dormir e escora uma burguesia decadente*”.

O Dadaísmo preconizava a incoerência, a desorganização, a destruição em todas as suas formas; era niilista, se pretendia anti-tudo. Para ser dadá precisava ter em sentido desordenado, na concepção de Tzara. Visando alcançar a desordem o artista poderia se utilizar de dois meios: “*confiar no acaso ou exercer o direito de retoque*” O acaso

constituía um dos pontos principais da prática Dadaísta e estava relacionado equivocadamente ao inconsciente freudiano. Segundo Arp, *“A lei do acaso, que reúne em si todas as leis e que nos é tão incompreensível como o princípio do qual emerge toda vida, só pode ser experimentada se nós nos abandonarmos totalmente ao inconsciente”*. Richter afirma ainda, *“Nós adotáramos o acaso, a voz do inconsciente - da alma se quiserem - como um protesto contra a rigidez do pensamento obtuso. Estávamos prontos para abraçar, ou sermos abraçados pelo inconsciente”*.

Os Dadá consideravam que o inconsciente funcionava através do acaso, o que demonstrava o distanciamento desta proposta da teoria freudiana do determinismo psíquico. Para Freud as leis do inconsciente são reveladoras de uma absoluta e enorme sobredeterminação. O acaso, na teoria freudiana, é exterior a realidade psíquica do sujeito, sobre ele não incide a palavra, o simbólico, sendo portanto desinteressante para o analista.

Os dadaístas, assim como os surrealistas têm uma visão romântica e libertária acerca do inconsciente. Eles supõem *“um inconsciente do qual se tire todo o proveito possível”*. O que me parece é que o Surrealismo vê no inconsciente uma reposta para a falta. É constante o apelo ao princípio de prazer, à realização plena dos desejos. O descrédito na cultura, os levou a pregar a destruição dos laços impostos pela família, pela moral, e pela religião. Pode se dizer que eles rompem com a lei que organiza a sociedade.

As duas temáticas principais do Surrealismo eram : o problema do feminino e da loucura, e a teoria psicanalítica. Estas temáticas encontravam-se presentes nas suas principais publicações, periódicos e obras. Os surrealistas concebiam a mulher como *Mulher - musa*, *“dona da chave do inconsciente”*, via de acesso à criação artística, enigmática; o que de certa maneira alude ao enigma do feminino, estudado por Lacan posteriormente no Seminário XX de 1972. A loucura também os fascinava. A tentativa de representar o delírio na pintura, parece clara no método paranóico-crítico proposto por Dalí. Para ele, *“O delírio, longe de ser um elemento passivo, constitui por si mesmo uma forma de interpretação da realidade, eminentemente surrealista”*.

Segundo Marco A. Coutinho Jorge é possível um paralelismo entre a escrita automática do surrealismo e a associação livre da psicanálise. No entanto fazem-se necessárias algumas distinções de suma importância para entender de que forma a distorção realizada pelos surrealistas da teoria freudiana ocorreu. E como, na verdade, Surrealismo e

Psicanálise, vulgarmente associados, são distintos.

A ligação entre escrita automática e associação livre cai por terra no momento em que se volta para uma leitura mais atenta de Freud e Lacan, pois *“A associação livre não é nada livre, mas, sim, radicalmente sobredeterminada inconscientemente”*.

A análise psicanalítica resgata do sujeito um discurso que tende a se ancorar em certos temas, elementos significantes fundamentais do analisando; e não em conteúdos mirabolantes, fantásticos, inéditos como idealiza o método surrealista. Quando Freud pede ao seu paciente que lhe diga tudo que lhe vier à cabeça sem restrições, está certo de que isto não acontecerá e que o inconsciente só se manifesta onde o discurso do sujeito se trai, ou seja, no chiste, na pausa, na hesitação, na inibição, no sintoma...

O surrealismo se fundamenta na *“ficção da liberdade”* e busca o ideal de completude, de totalização, de atingimento da verdade. Aversa a isso, a psicanálise nos revela que há uma fissura entre aquilo que conseguimos apreender e a verdade. A verdade é semidita pois, é impossível dizê-la toda.

Partindo-se de Lacan como referencial pode-se pensar em uma ligação entre este ideal de liberação dos surrealistas e a exaltação que estes faziam da histeria. Em 1928, estes artistas chegaram mesmo a comemorar o Quinquagenário da Histeria que eles consideravam a maior descoberta do século XIX. Para eles a histeria não era uma patologia mas sim um modo supremo de expressão. Esta definição encontra-se, no entanto, distante da proposta freudiana. E o que Marco A. Coutinho Jorge especula é uma possível identificação entre o discurso histérico e o discurso surrealista. No sentido de que ambos propõe a destituição do mestre. Freud sempre citado pelos surrealista, na verdade não produz um saber que os baste. Assim é referenciado sempre com diversas alterações, ressalvas, cortes e *“toda sua elaboração psicanalítica revelará um mero pretexto para o atingimento de um saber superior a ser conquistado no futuro”*.

A técnica do automatismo psíquico resultava numa espécie de auto-análise. Algo que Freud já havia demonstrado como impossível visto que a análise só se processa via o estabelecimento de uma relação mediada pela transferência. Segundo Durozoi *“o automatismo conduz a um conhecimento de si: o texto é um produto do inconsciente e, como tal, pode constituir o objeto de uma interpretação de tipo psicanalítica”*. Para R. Benayoun, o automatismo psíquico promoveu a liberação da poesia e da pintura surrealista

de todos os critérios literários e artísticos, além de levá-los a contatos com diferentes manifestações inconscientes, como os sonhos. Os artistas do movimento surrealistas voltaram-se para seus próprios sonhos e tentaram extrair interpretações. Porém, afirma Coutinho Jorge, esse intenso movimento de auto-análise deixou a psicanálise num segundo plano.

O inconsciente era para estes artistas revelado com o fim de unificar totalmente suas personalidades. A psicanálise era vista como um modo de adaptar o sujeito a sociedade doente, uma visão de ordem terapêutica. Freud nos diz que em psicanálise a pesquisa e o tratamento coincidem, o que demonstra que nela não existe a concepção de enquadramento do sujeito. Além disso, Lacan posteriormente vai afirmar que seu aprendizado é proveniente de seus analisandos. Os surrealistas, no entanto, não se deteram na postura antiterapêutica da psicanálise. Eles buscavam incessantemente uma revelação completa.

Apesar de apresentar os objetos num contexto desconexo semelhante ao onírico, a pintura surrealista segue a tradição clássica pois os contornos se apresentam claramente definidos, o “texto” inserido no quadro se apresenta completamente, ele não alude ao enigma, ao que está para além da obra. Tudo é conscientemente construído para dar uma “sensação enigmática”.

Em 1939, quando Dalí mostra o quadro “A metamorfose de Narciso” a Freud, o pai da psicanálise vai apontar para o artificialismo da proposta surrealista de resgatar e recriar artisticamente o inconsciente. Freud disse a Dalí: *“Não é o inconsciente que eu vejo em suas pinturas, e sim o consciente”*. Afirmou ainda, que os artistas surrealistas estavam recorrendo à métodos e temas psicanalíticos para dar a aparência do inconsciente às suas obras.

“O surrealismo, ainda que valendo-se das premissas freudianas ao seu modo, através da reiteração sistemática e insistente do desregramento do sentido e dos sentidos, preservou, na produção artística e literária, um gradiente de enigma e de surpresa profícuo para ambas”.

Apesar de toda deturpação dos conceitos psicanalíticos, o movimento surrealista fez uma curiosa aposta nas descobertas psicanalíticas, as quais Lacan deu um tratamento adequado posteriormente.

“Lacan comentaria, anos depois, os surrealistas, enquanto poetas, não sabiam muito bem o que faziam. Ele, por meio da psicanálise, podia ir além das fronteiras da razão sistematicamente, e essa era sua vantagem”.

O Surrealismo procurou nas obras de Freud os fundamentos para sua utopia. A apropriação dos conceitos psicanalíticos, no entanto, se deu de maneira distorcida. Em relação a Lacan, o movimento surrealista deixou algumas influências na sua produção ainda não muito claras. Pretendo, posteriormente, dar prosseguimento a esse estudo procurando não só o esclarecimento das influências do Surrealismo sobre a teoria lacaniana, como também aprofundar a pesquisa na instigante produção artística de Salvador Dalí.

Bibliografia

ARISTÓTELES. *A ética*. Bauru: Edipro, 1995. (Série Clássicos).

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômacos*. 4 ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1985, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo, *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BAUDELAIRE, Charles, *Sobre a modernidade*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996 - (Coleção Leitura).

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, Arte e política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*, São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*, São Paulo: Cosac & Naife Edições, 1999. (Coleção Movimentos da Arte Moderna).

CESAROTTO E LEITE, Oscar e Márcio Peter de Souza, *Jacques Lacan: Uma Biografia intelectual*. São Paulo: Iluminuras, 1993.

CHEMANA, Rolan. *Dicionário de Psicanálise Larousse*. Porto Alegre: Artes médicas, 1995.

CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da Arte Moderna*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

FREUD, Sigmund. Totem e Tabu (1913). In: _____. *Obras Completas*, 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

_____. Interpretação dos sonhos (1900). In: _____. *Obras Completas*, 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

_____. O mal-estar na civilização (1930). In: _____. *Obras Completas*, 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

_____. “Gradiva” de Jansen (1920/1922). In: _____. *Obras Completas*, 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

_____. Além do princípio do prazer (1920). In: _____. *Obras Completas*, 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo, *Introdução a metapsicologia freudiana I - O projeto de 1895*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

- GOMBRICH, E. H.. *A História da Arte*. 16 ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- HAUSER, Arnold. *História Social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes 1998.
- HUISMAN, Denis. *A Estética*. Lisboa: Edições 70, 1954.
- JORGE, Marco Antônio Coutinho. *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan: as bases conceituais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2000. 1 v.
- _____. *Sexo e discurso em Freud e Lacan*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1990. (Col. Transmissão da Psicanálise, n.70).
- KAUFMANN, Pierre. *Dicionário Enciclopédico de Psicanálise: O Legado de Freud a Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.
- LACAN, Jacques. *O seminário, Livro 7, A ética da Psicanálise*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.
- LAPLANCHE E PONTALIS. *Vocabulário de Psicanálise*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- MAURANO, Denise. *Nau do Desejo: O percurso da ética de Freud a Lacan*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.
- _____. *A face oculta do amor: A tragédia a luz da psicanálise*. Rio de Janeiro: Editora UFJF, 2001.
- _____. *Na tragédia da subjetividade: A ascensão da expressão barroca na cultura*. Inédito.
- NANDEU, Maurice. *História do Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- REGNALT, François. *Em torno do vazio: a arte à luz da psicanálise*. Rio de Janeiro: Contra capa livraria, 2001.
- ROUDINESCO, Elizabeth. *Jacques Laca: Esboço de uma vida, História de um sistema de pensamento*. São Paulo: Cia das letras, 1994.
- VEREDAS - REVISTA DO CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASI Surrealismo: o sonho e o grito da mente. Rio de Janeiro: Ano 6, Número 68, agosto de 2001.

O barroco ontem e hoje - *ensaio*

*Sergio Paulo Rouanet**

Como se sabe, o termo “barroco” tinha até relativamente pouco tempo uma conotação de arte decadente, degenerada. A própria etimologia parecia justificar esse mal-entendido. Barroco significava uma pérola irregular. Era também o nome que os escolásticos davam a um silogismo defeituoso. Em arquitetura, o estilo barroco designava a pompa, a afetação, o oposto da simplicidade que os escritores neo-clássicos consideravam qualidades essenciais do estilo. Foi somente na segunda metade do século 19 que o barroco foi visto como uma forma própria, e não como uma simples aberração anti-artística. O suíço Wölfflin foi o primeiro a observar que a arte barroca obedecia a leis formais distintas das que prevaleciam na arte renascentista. Assim, a obra barroca era pictórica, isto é, diluía os contornos e os limites, procurando transmitir a ilusão do movimento, enquanto a renascentista era linear, estática; a barroca era composta em profundidade, ao passo que a renascentista era plana; na barroca, as partes eram subordinadas a um conjunto, enquanto na renascentista as partes eram coordenadas e tinham igual valor; a barroca era aberta, colocando dentro o observador, enquanto a renascentista era fechada, deixando fora o observador; a barroca era relativamente clara, tendendo ao *chiaroscuro*, enquanto a renascentista era absolutamente clara; a barroca era maciça, monumental, visava a provocar no espectador uma sensação de impacto, de esmagamento, de intoxicação, enquanto a renascentista era elegante, equilibrada, pretendia induzir calma e serenidade.

O uso do termo “barroco” foi se ampliando progressivamente, passando da arquitetura à pintura e à música. Mais tarde foi usado para a literatura, com análises que foram levadas à perfeição por teóricos como Leo Spitzer e Damaso Alonso, mas cujo precursor foi o próprio Wölfflin. Assim, para ele o *Orlando furioso*, de Ariosto (1516) distinguia-se da *Gerusalemme liberata*, de Tasso (1584) porque o poema de Ariosto tinha uma simplicidade e uma vivacidade tipicamente renascentistas, enquanto o poema de Tasso era pesado, solene. O último passo foi estender o termo à totalidade da época em que floresceu o Barroco – *grosso modo*, o século 17 – abrangendo não somente a arte como a ciência, a filosofia, a política. Assim, a astronomia de Galileu era barroca, na medida em

* sobre o autor.

que deslocava o homem de sua posição de centro do universo, opondo-se com isso ao antropocentrismo da Renascença. A descoberta por Harvey da circulação do sangue foi barroca, na medida em que implicava em ver o sangue em termos dinâmicos, traço barroco por excelência. A dar crédito a Deleuze, a filosofia de Leibniz era barroca, na medida em que tinha como centro o conceito de “dobra”, onipresente, como vestuário, drapejamento e cortinado, em quadros e estátuas barrocas, e figura fundamental do Barroco para exprimir um espaço sem limites, em que não há lado de fora, mas simplesmente uma sucessão de dobras, que se desdobram e redobram ao infinito. Barroca, também, foi a filosofia de Spinoza, cujo panteísmo depôs o homem da posição de sujeito soberano que ele ocupava na Renascença, fundindo-o na natureza. O absolutismo era barroco, não somente porque o exercício do poder soberano pressupunha a ostentação, típica do Barroco, como porque a tirania era vista positivamente por uma época assolada pelas guerras de religião. Ela representava um antídoto contra a desordem e a guerra, como observou Walter Benjamin, e portanto tinha como pano de fundo as duas figuras da desolação barroca, a caveira e a ruína.

O Barroco foi uma síntese de elementos modernos, como a ciência, o capitalismo e o estado nacional, e de elementos tradicionais, vindos da religiosidade medieval. Essa síntese foi feita no bojo de uma reação conservadora contra a ascensão burguesa que se verificara durante a Renascença. Nos países católicos, a reação foi promovida sob a égide do Concílio de Trento, que procurou restaurar a pureza do cristianismo medieval, e nos países protestantes sob a égide da religião reformada, especialmente em sua forma mais centralizadora, a calvinista. Tanto nos países católicos do Sul como nos protestantes do Norte a reação teve como protagonistas principais, sob a autoridade de um monarca absoluto, a nobreza feudal e uma alta burguesia que aspirava ao enobrecimento, e que se sentiam ameaçadas em seus privilégios pela ascensão de novos estratos urbanos. O Barroco foi um produto dessa reação conservadora, na medida em que repudiava os valores e ideais da Renascença – sua sensualidade, seu antropocentrismo, seu quase paganismo. Mas essa atitude combinou-se com uma paradoxal abertura com relação a esses mesmos valores, o que permitiu, consciente ou inconscientemente, por razões táticas ou pela lógica dos sincretismos históricos, a incorporação parcial daquela mesma cultura renascentista que se procurava combater. O resultado foi a absorção de elementos antitéticos, combinando o

humanismo renascentista com a religiosidade mais exaltada, a carne com o espírito, o hedonismo com a santidade, a terra com o céu.

Mas de modo geral esses dualismos não apareciam no Barroco em sua forma imediata, como fora o caso do maneirismo, curto interregno entre a Renascença e o Barroco (aproximadamente 1520-1620). No maneirismo, as tensões apareciam sem qualquer mediação, como se observa em El Greco, por exemplo, num quadro como o *O enterro do conde de Orgaz*. A tela está dividida em duas partes bem distintas, uma sobrenatural, o céu, com nuvens geladas, distorcidas até o limite da abstração, e santos alongados, espectrais, e outra natural, a terra, em que todos os personagens são retratados em suas proporções normais, e em que mesmo as aparições milagrosas, como as de Santo Agostinho e Santo Estevão, aparecem em escala humana. Já no Barroco afloram as mesmas antíteses, mas mediatizadas. Há uma tentativa de síntese. Como observou José Guilherme Merquior, essa tentativa se nota na arquitetura religiosa, que procurava conciliar a espiritualidade da Idade Média com o humanismo da Renascença, combinando a grande nave longitudinal, dominada pela visão do altar-mor, com o emprego de cúpulas centralizantes: o espaço humanista a serviço do edifício teocêntrico. Os extremos, no Barroco, não são disjunções. Não há escolha entre o céu e a terra, mas co-presença. Na Santa-Teresa, de Bernini, há uma fusão na mesma obra de orgasmo e êxtase. Essa tendência à fusão dos contrários transparece no comportamento social mais característico da época, o que Weber chamava de ascetismo intramundano, ou seja, uma religiosidade exaltada, mas voltada para a intervenção ativa no século, e cujo protótipo talvez seja a ação da Companhia de Jesus, a grande milícia do Barroco contra-reformista.

Enquanto instrumento de uma reação conservadora, o Barroco foi antes de mais nada uma cultura da propaganda. O objetivo era aliciar espíritos, conquistar corações, apelar para os sentimentos. O Barroco de modo geral se dirigia aos sentidos, e não à razão. Para isso, ele mobilizava todos os recursos da retórica, todos os artificios que pudessem agir sobre as mentalidades. Para isso, como demonstrou José Antonio Maravall, o Barroco funcionou como uma verdadeira antecipação da indústria cultural, inclusive pela produção de artigos reprodutíveis de massa, de quadros kitsch, de livros e peças de teatro peças destinadas ao consumo popular. Mesmo grandes escritores, como Lope e Calderón, produziam dramas que usavam e abusavam de efeitos especiais, com grande aparato de

luzes e nuvens que desciam e subiam no palco, de Apolos que circulavam em carruagens voadoras. Daí o privilégio dado à imagem, ao código visual, inclusive na literatura, ela própria pictórica, como se ela procurasse pôr em prática a máxima *ut pictura poesis*. Visuais, também, eram os espetáculos, as festas, as procissões barrocas, com seus penitentes, seus andores, seus crucifixos. A vontade de manipulação era totalmente consciente. Segundo frei Juan de Salazar, “a prudência usa amorosos enganos com o povo, proveitosos e úteis, para ensina-lo e obriga-lo a fazer o que deve.” Aristóteles e Horácio foram mobilizados pela retórica barroca, Horácio devido ao preceito de que a arte deveria deleitar, mas também ensinar, e Aristóteles por sua concepção dos efeitos catárticos da tragédia, à qual o Barroco deu uma interpretação moralizante, atribuindo ao Estagirita a opinião de que as paixões deveriam ser purificadas pelo teatro, sublimadas para fins edificantes. A lei básica do Barroco, a ostentação, verifica-se também na literatura. O estilo empolado, característico de certas variedades do Barroco literário, como o cultismo, o conceitismo, o gongorismo, apenas aparentemente contraria a natureza do Barroco como veículo para influenciar as massas. Afinal, os plebeus queriam mostrar que também eram cultos, e por isso gostavam de ler autores difíceis. O *wit*, o engenho, a agudeza, eram uma estratégia entre outras para captar o interesse do público. O Barroco estimulava inovações de linguagem que hoje chamaríamos de vanguardistas. É de Lope de Vega o preceito: *no pongáis límites al ingenio*. Maravall diz que era uma forma de impedir as inovações realmente perigosas, as que afetassem as relações políticas e sociais. É a política do personagem do filme de Visconti, o *Gattopardo*, que deseja que tudo mude para que nada mude. Um escritor barroco exprime essa idéia com toda a clareza desejável: *vivir con las costumbres pasadas y hablar con las palabras presentes*.

Toda essa política de *amorosos engaños* leva a uma profunda descrença no valor da verdade. Nesse mundo em que tudo é enganoso, a vida é uma teia de meras aparências, e nada é o que parece ser. É o mundo do *trompe l'oeuil*, do simulacro: *la vida es sueño*. É a própria ciência que nos alerta para os embustes dos sentidos. Nada é mais certo, por exemplo, que vemos um céu azul. Pois bem, é uma ilusão de ótica. Para Calderón, *ni es cielo ni azul*. É o mundo do labirinto, em que nos perderemos sempre, se não contarmos com o auxílio da Igreja. É o mundo da alegoria, no sentido de Benjamin, que aponta para a morte, e não para a redenção, como o símbolo. É o lado sombrio do ascetismo

intramundano, voltado para o mundo, mas para maior glória de Deus, e não por amor ao mundo. Pois este é ilusório, efêmero, fugaz, simples *theatrum mundi*, palco em que somos atores e espectadores de um espetáculo lutuoso, de um *Trauespiel*, cujos personagens são tiranos e vítimas, cuja ação consta de execuções e esquartejamentos, cujos adereços cênicos são ruínas e cadafalsos. Essa visão das coisas faz parte da terrível pedagogia da Contra-Reforma, que busca ao mesmo tempos seduzir pela ostentação e aterrorizar pela imagem da morte, neste mundo e no outro.

Enquanto veículo de ensinamento e persuasão, a cultura barroca estava mais habilitada que qualquer outra para catequizar os habitantes do Novo Mundo. Conseqüentemente, ela cruzou o Atlântico e pôs a serviço da conversão dos indígenas todo o seu gênio da encenação, toda sua inventividade no uso de meios técnicos para cativar os sentidos. Foi a função do teatro jesuítico, desde o primeiro século da colonização. Foi também a função da arquitetura religiosa, em que os metais preciosos contribuíram para aquela pompa que a estética barroca julgava necessária para salvar as almas. Mas aqui se deu algo de singular, que deixou clara a natureza do Barroco enquanto síntese, e não somente enquanto veículo da ortodoxia religiosa e política. Na medida em que continha também um lado humanista, oriundo da Renascença, o Barroco americano permitiu que as culturas indígenas pudessem encontrar um espaço de sobrevivência. Como lembrou Janice Theodoro, a extrema liberdade formal do Barroco permitiu que motivos indígenas de mesclassem aos europeus na arquitetura e nos ornatos. Por exemplo, as formas sinuosas das igrejas barrocas mexicanas lembram as formas serpentina das aztecas.

Não quero entrar no Barroco brasileiro, porque o tema será tratado pelos demais palestrantes deste ciclo.

Cronologicamente, o Barroco histórico extinguiu-se no século 18, com o advento das Luzes, em suas diferentes variantes estéticas – o neo-classicismo, o arcadismo, o rococó. Tendo em vista essa periodização tão taxativa, faria sentido falarmos na sobrevivência atual do Barroco?

Não, para autores como Maravall, para quem o Barroco se refere apenas ao período entre o final do século 16 e o início do século 18.

Sim, para ensaístas como Eugenio d'Ors, para quem o Barroco é um *eon*, uma constante histórica, que ressurgem em diferentes momentos da evolução do homem. Seu

protótipo estaria na arte rupestre da pré-história, teria reaparecido no período alexandrino, teria re-emergido no gótico, teria tido uma realização privilegiada na época da Contra-Reforma, teria feito sua *rentrée* no romantismo, teria reerguido a cabeça no decadentismo *fin de siècle* e na música de Wagner, e teria renascido vigorosamente nas vanguardas do século 20. Walter Benjamin, por sua vez, chama atenção para as afinidades entre o Barroco e o expressionismo alemão. Podemos concordar com a existência dessas e outras correspondências, sem que com isso nos sintamos obrigados a aceitar a filosofia da história da qual elas derivam.

O ensaísta catalão, com efeito, defende uma concepção cíclica, baseada na alternância entre fases barrocas, em que predominam a imaginação e o sentimento, e fases clássicas, sob a primazia da razão. O Barroco está ligado à vida : é a matriz, sem a qual não há fecundidade possível. O classicismo é o olhar, o pensamento que ordena e classifica. Segundo outra metáfora, o Barroco é o sono, no qual o homem mergulha para refazer suas forças e voltar à origem, e o classicismo a vida desperta. Ou, numa terceira variação, o Barroco é o Carnaval, em que a razão fica provisoriamente posta fora de circuito, e o classicismo é o resto do ano. Em todas essas versões, há um rodízio perpétuo entre duas constantes históricas.

Na filosofia da história de Benjamin não há repetição, e sim correspondência entre nosso presente e um passado que lhe é sincrônico. O papel do historiador dialético é imobilizar o fluxo do tempo, para salvar, num tempo-agora (*Jetztzeit*) privilegiado, o passado do qual somos contemporâneos, e que sem esse gesto se perderia para sempre. É o que ele faz trazendo o drama barroco alemão para nosso presente.

Essas duas filosofias da história podem ser contestadas, porque nem todos aceitariam a noção de tempo cíclico implícita na teoria de Eugenio d'Ors ou o voluntarismo extremo que parece impregnar a teoria de Benjamin. Mas não precisamos delas para reconhecer que as afinidades apontadas realmente existem, quaisquer que sejam suas matrizes conceituais. Se é assim, nada nos proíbe de procurar outras semelhanças. Vejamos, sem preocupação sistemática, algumas dessas semelhanças, comparando traços culturais genéricos entre as duas épocas, e não somente suas características artísticas.

Primeiro, o francês Guy Desbords afirma que nossa sociedade transformou-se numa “sociedade do espetáculo”, que espetaculariza tudo, quer se trate da guerra do Iraque,

quer de *reality shows*, em que a vida privada de todos é posta diante dos olhos de todos, numa caricatura *voyeurista* do ideal rousseauista da transparência, em que ninguém tem o direito de ser opaco para ninguém. É o tema barroco do *theatrum mundi*, em que os limites entre cena e prosclênio se diluem, fazendo de todos nós ao mesmo tempo atores e espectadores. Essa espetacularização universal apaga as fronteiras entre o que é mostrado e o que é real, e induz uma atitude perfeitamente barroca de duvidar da existência de um mundo objetivo atrás das imagens. O mundo da hiper-realidade, em que só as imagens são reais, é o mesmo que leva o homem barroco a afirmar que tudo era aparência, e a dizer que *la vida es sueño*.

Segundo, coerentemente com essa espetacularização do mundo, o código visual era a forma de expressão predominante no Barroco, e é sem dúvida a forma de expressão predominante em nossa época, que é uma civilização da imagem. Por isso é na pintura, na fotografia, na televisão e sobretudo no cinema que podemos encontrar os traços mais fortes do Barroco de hoje. Somos bombardeados, literalmente, por imagens, desde que acordamos até o final do dia. Como no Barroco, as imagens substituem os conceitos, exercem um efeito ao mesmo tempo afrodisíaco e hipnótico, que excitam os sentidos e anestesiam o pensamento crítico.

Terceiro, apesar desse predomínio do registro ótico, há uma tendência à criação de “efeitos especiais” cujo efeito é o de explodir a moldura visual para incluir o registro acústico e o tátil. É o que acontece com certos filmes de ficção científica, como *Terminator 2*, em que tecnologias digitais criam na sala de projeção sensações de som e movimento e dão a ilusão da presença dos atores na sala e dos espectadores no filme. É algo de semelhante à “obra de arte total”, *Gesamtkunstwerk*, materializada no grande gênero barroco, a ópera, e retomada por esse barroco novecentista que foi Wagner. Essa tendência barroca a explodir os limites entre as diferentes esferas artísticas foi muito bem destacada por Deleuze. “Observou-se que o Barroco muitas vezes restringia a pintura e a relegava a retábulos, mas é porque a pintura sai de sua moldura e se realiza na escultura de mármore policrômico; e a escultura se ultrapassa e se realiza na arquitetura; e a arquitetura por sua vez encontra na fachada uma moldura, e essa moldura se desprende do interior e se relaciona com o entorno de modo a realizar a arquitetura no urbanismo”.

Quarto, os padrões estéticos de nossa época estão tendendo à revalorização do kitsch, do que o alto modernismo considerava vulgar e de mau gosto. Vimos que o kitsch foi uma criação do Barroco, ou pelo menos um dos meios mais poderosos utilizados pelo Barroco, enquanto protótipo da atual indústria cultural, para atingir seu grande objetivo de suggestionar as massas. Nesse sentido, nossa arte está para a do modernismo (e sob certos aspectos, a do pós-modernismo) como a arte barroca estava para a do classicismo renascentista. Um filme como *Moulin Rouge*, com suas luas de papel pintado, suas alusões aos trechos mais xaroposos da *Noviça rebelde*, e o sentimentalismo piegas com que Nicole Kidmann revive a personagem tísica da *Traviata*, é a versão kitsch do filme homônimo de John Huston, e desse ângulo pode ser visto como a barroquização de uma obra moderna, do mesmo modo que os arquitetos alemães do século 17 barroquizavam igrejas renascentistas.

Quinto, um dos traços destacados por Wölfflin no Barroco era sua capacidade de envolver o espectador, de capturá-lo, de arrastá-lo para dentro da obra, ao contrário da Renascença, em que o espectador permanecia numa relação de exterioridade com relação à obra. A televisão interativa dos nossos dias, que envolve o espectador e dá-lhe a ilusão de participar do espetáculo, pode ser vista como tipicamente barroca, distinguindo-se nisso da etapa “modernista” da televisão, em que os fluxos eram unidirecionais. Mas é sobretudo no cinema que essa tendência é mais acentuada. Talvez seja possível, por essa via, fazer uma distinção entre o pós-moderno e o barroco. Um filme como a *Rosa púrpura do Cairo*, de Woody Allen, em que uma espectadora se apaixona por um dos personagens e este sai da tela para viver esse amor, é um filme pós-moderno, porque é irônico, distanciado, e no fundo baseia-se no principal recurso pós-moderno, o pastiche, a citação, pois é a utilização consciente do topos barroco do teatro dentro do teatro, como em Calderón e Shakespeare. Quem é envolvida é a espectadora fictícia, que assiste o filme dentro do filme, e não o espectador real que assiste o verdadeiro filme. É um filme *cool*, intelectualizado, que não busca envolver emocionalmente o espectador, como faria o barroco, mas interessa-lo, apelar para seu discernimento, para sua inteligência. O filme barroco é o que descrevi antes, o que em vez de dirigir-se à razão do espectador usa toda a gama de efeitos especiais para capturar seus sentidos e suas emoções. Spielberg é barroco. Woody Allen é pós-moderno. Digamos que Allen faz um filme pós-moderno sobre os efeitos emocionais produzidos por um filme barroco.

Sexto, a moderna cultura de massas mobiliza todos os seus recursos técnicos para programar os homens, por um lado para induzi-los à docilidade, ao conformismo social e político, e por outro para confrontá-lo com o espetáculo da violência. Nada mais semelhante à cultura barroca, cuja principal função era inculcar a obediência à Igreja e ao soberano, e que procurava incutir nos súditos e nos fiéis a convicção de que sem um poder absoluto o homem ficaria exposto a todos os horrores da história, simbolizados pelas cenas de decapitação e desmembramento do teatro barroco, por suas alegorias da morte, pela visão da história como ruína, como ossuário. Talvez também seja essa uma das funções da exploração da violência em nossos dias - mostrar que não há saída fora da lei e da ordem. De qualquer modo, nosso presente também está sob o signo do *memento mori*, e também tem seu ossuário, representado por atrocidades infinitamente mais desumanas que as praticadas durante a guerra dos Trinta Anos, que serviram de pano de fundo para o barroco do Seiscentos. As valas comuns de Auschwitz revelaram corpos decompostos e esqueletos. Recentemente vimos a foto de um iraquiano segurando o crânio retirado de um fossa coletiva, exatamente como Hamlet segurando a caveira de Yorick. Nossas ruínas são as de Berlim e as de Bagdá. Cada vez que alguém morre em nome de valores irracionais – nação, raça, cultura ou religião – é um fragmento de Iluminismo que morre dentro de nós. Nossa melancolia é *Trauerarbeit*, trabalho de luto pela morte de nossas utopias.

Sétimo, no Barroco a consciência dos pavores da história estava associada à esperança numa salvação transcendente, por obra e graça da religião. É o que se verifica novamente hoje, depois do descrédito dos messianismos profanos, como o marxismo. De novo, a autoridade do dogma se sobrepõe ao livre arbítrio individual. A razão puramente terrena é desativada. As fogueiras do Santo Ofício se acenderam novamente. Os fatwas se multiplicam, e não só no mundo islâmico. A Contra-Reforma está entre nós, e tem muitas variantes, muitas das quais se filiam à própria Reforma. Vemos isso no Brasil, em que o rádio e a televisão martelam incessantemente mensagens evangélicas fundamentalistas, em que não se pede aos crentes que pratiquem o livre exame, a maior conquista da revolta luterana, mas que levantem os braços num gesto absoluto de entrega, de abdicação intelectual, de *sacrificium intellectus*, gritando “Aleluia”.

Oitavo, o Barroco podia também exorcizar de outro modo as calamidades da história: pela salvação profana. Era a atribuição do tirano, do Príncipe, que no exercício de

um poder absoluto devia proteger seus súditos da desordem, da guerra civil, da violência. Um cínico diria que temos hoje a mesma opção. O Príncipe de hoje é o Presidente Bush, líder democrático dentro dos Estados Unidos e tirano com relação ao resto do mundo, disposto a salvar dos cataclismos da história toda a população do mundo, estendendo-lhe os benefícios da *pax americana*. Diga-se aliás que Bush revelou notável compreensão dos mecanismos psicológicos usados pelo Barroco para reduzir as massas ao estupor quando batizou sua guerra de operação *awe and chock*, pavor e choque. De certo modo, sua guerra foi um espetáculo semelhante ao do teatro jesuítico, a que não faltavam nem os anjos, representados pelas tropas anglo-americanas, nem os diabos, com toda uma gama infernal que ia desde o grande Satã em pessoa, Saddam Hussein, até os diabos menores, como os países da “velha Europa” que se recusaram a apoiar a agressão anglo-americana.

Qual a razão do paralelismo entre nossa época e a época do Barroco? Uma hipótese é que estamos vivendo uma transição entre duas mentalidades, comparável à que se verificou no século 16. Vivemos no passado recente a crença revolucionária na possibilidade de transformar o mundo, a grande explosão orgiástica do maio de 1968, a euforia da *New Left*, a sensação de que o fim da guerra fria tinha deixado para trás os pesadelos da história. Tudo isso evoca certas semelhanças com a sensação de confiança e otimismo que caracterizou a Renascença. E a queda do socialismo real, a selvageria das guerras inter-étnicas do final do século e a emergência de uma dupla barbárie, a terrorista e a americana, fizeram-nos viver o fim de todas essas ilusões, num estado de espírito que não deixa de ter semelhanças com a grande melancolia que se abateu sobre a Europa no período pós-renascentista. O resultado é a cultura de hoje, que como a do Barroco associa fé e dúvida, a esperança de construir um mundo humano e a suspeita de que a salvação não é desse mundo.

Mas por que esse estado de espírito tem caráter universal? A resposta é que estamos experimentando uma segunda vaga de globalização, sob certos comparável à que se deu nos séculos 16 e 17. O substrato de ambas foi um movimento de mundialização do capitalismo, com a diferença de que se tratava no primeiro caso do capitalismo mercantil, relativamente inibido em sua difusão por uma doutrina mercantilista que compartimentalizava os mercados e aplicava controles protecionistas, e no segundo caso, de um capitalismo pós-nacional e neo-liberal que segue, sem inibições, a tendência

globalizadora intrínseca ao capitalismo. Pois bem, creio que o Barroco foi a cultura universal correspondente à primeira globalização, e a nossa é a cultura universal correspondente à segunda globalização. Na primeira, a cultura se irradiava para o mundo inteiro a partir de modelos que emanavam de Roma, Madri e Versalhes, e hoje a partir de modelos que emanam de Nova York ou Hollywood.

Não sei se pode realmente falar num *homo barocus*, com uma alma e uma psicologia próprias, mas não há dúvida de que a mentalidade contemporânea pode ser definida tão dualisticamente quanto a barroca. Queremos abrir-nos ao universal, sem com isso renunciarmos a nossas especificidades locais. Queremos uma vida baseada em valores menos materiais, sem abirmos mão dos ganhos de autonomia proporcionados pelo progresso técnico. Queremos a dimensão lúdica inerente ao mundo pós-moderno, brincando com os possíveis contidos nas virtualidades da era eletrônica, sem perdermos de vista o lado trágico da vida, além de todo jogo, a exclusão mortalmente séria a que estão condenados os inassimilados e inassimiláveis do capitalismo global. Queremos beneficiar-nos da *stasis* de um mundo pós-histórico, capaz de abolir as vicissitudes do tempo e o inexorável fluir da vida em direção à morte, e recusamo-nos a aceitar a idéia do fim da história, que bloqueia o advento do genuinamente novo. Queremos viver plenamente nossa imanência, como cidadãos de um mundo secularizado, e não podemos resignar-nos à perda definitiva da transcendência. Como no Barroco, todas essas antinomias são mediatizadas por uma pseudo-síntese que nos dá a ilusão de que o desejo contido em cada um dos pólos está sendo atendido, mas sabemos que é uma reconciliação fraudulenta, e que nossa subjetividade está irremediavelmente fraturada.

Diante disso, o que fazer? Um caminho é o mimetismo. Filhos do Barroco, devemos imitá-lo. Vivendo num mundo barroco, temos que desenvolver uma reflexão tão barroca quanto seu objeto. É o caminho do chamado neo-barroco. Vivemos hoje um verdadeiro *boom do neo-barroco*.

Ele se manifesta nas artes decorativas, nas artes plásticas, e, como vimos, no cinema, sempre com a preocupação de valorizar o *kitsch*, de recorrer a uma estética do excesso, do desmedido, do ornamentalismo à *outrance*, sempre visando produzir uma impressão de impacto, de estupefação.

Manifesta-se na filosofia, com livros como o de Christine Buci-Glusecksmann (*La raison baroque*) profundamente impregnado da obra de Walter Benjamin sobre o drama barroco alemão, e sobretudo no livro já mencionado de Gilles Deleuze: *Le pli. Leibniz et le baroque*.

Manifesta-se no pensamento político e social, principalmente ibero-americano, que vê no neo-barroco o paradigma de uma nova sensibilidade teórica, voltada para a visualização, para a sensualidade, para o imediato, para a combinação de conhecimentos aparentemente heterogêneos. Além disso, partindo do fato de que o Barroco seiscentista e setecentista havia dado um espaço para a sobrevivência das culturas indígenas e africanas e para sua hibridação com a cultura européia, alguns cientistas sociais consideram que uma postura cognitiva do tipo neo-barroco seria a mais apropriada para facilitar a conciliação entre as culturas particulares e a cultura universal.

Manifesta-se, enfim, na psicanálise. Há um ensaio no seminário 20, *Encore*, em que Lacan diz que “se alinha do lado do Barroco.” Isso é indubitavelmente verdadeiro do ponto de vista estilístico, porque a linguagem lacaniana se caracteriza pelo uso permanente de jogos verbais típicos do Barroco e transmite uma impressão de obscuridade que não está longe do gongorismo. E segundo a psicanalista Denise Maurano, essa afinidade é também verdadeira do ponto de vista do conteúdo, porque na obra de Lacan “se desvela a comunicação íntima entre planos supostamente antagônicos, como o divino e o humano, o bem e o mal, a vida e a morte, o sagrado e o profano, a essência e a aparência, a profundidade e a superfície, o exterior e o interior, o sofrimento e a alegria, e assim sucessivamente, num movimento de torção intensamente explorado nas obras barrocas, que apresentam a meu ver afinidades com os objetos topológicos estudados por Lacan.” Mas em seu belíssimo ensaio Maurano decifra na psicanálise como tal, e não apenas em Lacan, a presença de elementos barrocos, tal como a tensão entre elementos contraditórios e sua permeabilidade recíproca, que caracterizam o dualismo freudiano. Para Denise, essa presença não chega a surpreender se levarmos em conta que a Viena na qual nasceu a psicanálise debatia-se entre o Barroco e o classicismo iluminista, e que esse dualismo em grande parte se reencontra no próprio Freud, dilacerado entre o racionalismo judaico, impregnado pela mentalidade das Luzes, e a cultura sensual católica, característica do Barroco.

Mas com toda sua sedução, o conceito de neo-barroco tem algo de problemático. Seus adeptos de modo geral tendem a idealizar o lado irracionalista do Barroco, sua tendência a apelar para os sentidos e para as emoções, deixando de lado a inteligência. Suspeito, por isso que em grande parte o culto do neo-barroco seja uma das frentes em que se trava o combate contra o Iluminismo. Ora, convém lembrar que em sua essência o Barroco nada teve de libertador. Como vimos, foi uma espécie de contra-revolução cultural, um grande projeto de condicionamento coletivo destinado a refrear os impulsos que pudessem pôr em cheque o absolutismo real e o dogmatismo eclesiástico. Nesse projeto, o Barroco incorporou elementos da cultura adversa, a renascentista, e da cultura popular. Nesse sentido, podemos falar numa síntese barroca, mas feita sob o primado e no interesse do pólo hegemônico.

Já que falei há pouco em psicanálise, peço licença para ilustrar a natureza dessa síntese recorrendo a uma linguagem psicanalítica. A síntese barroca foi da mesma natureza que a operada pelo sintoma, formação de compromisso entre uma instância recalcente e o material recalcado. O sintoma é uma síntese, porque participa da natureza das duas coisas, exatamente como a tosse de Dora, que simbolizava ao mesmo tempo uma fantasia de sexualidade oral e a punição por essa fantasia. Mas é uma síntese patológica, porque é feita sob a ação de forças irracionais, que criam a doença e a perpetuam. Do mesmo modo, o Barroco pode ser visto como uma formação de compromisso entre a sensualidade e a liberdade da Renascença e impulsos contrários que no caso do Barroco católico vieram do Concílio de Trento, articulador ideológico da Contra-Reforma. É essa formação de compromisso que explica a presença na cultura barroca de elemento antitéticos, aludindo seja à sensualidade e à auto-confiança na razão humana, típica da Renascença, seja ao ascetismo, à austeridade, à desvalorização da vida e da razão, que foram a marca registrada da reação tridentina. Foi também uma síntese, mas uma síntese na qual o poder dava todas as cartas. Ele só deixava aflorar o material recalcado na medida em que fosse uma liberação controlada e funcional para o sistema de forças dominantes. Foi uma síntese comparável à efetuada pelo sintoma: uma síntese *histérica*.

É preciso opor a essa síntese *histérica* o que eu, recorrendo a uma figura muito barroca – a paronomásia- chamaria de síntese *histórica*. Nossa tarefa também consiste em reconciliar pólos antitéticos. De certo modo, são os mesmos com que precisou defrontar-se

o Barroco. De um lado está a fé iluminista na autonomia, na libertação dos sentidos, no progresso, na ciência, na fraternidade humana. De outro lado, está a consciência de que o homem é um ser violento, egoísta, mero joguete da fatalidade, vítima do sofrimento, predestinado para a morte. Como sabia um grande pensador barroco, Pascal, o homem é duplo por essência, meio angélico, meio bestial. Mas ao contrário do Barroco, nossa síntese se faz sob a égide da razão, e não da autoridade. A síntese *histórica* é feita sob o primado de uma instância castradora – o superego, o Concílio de Trento – que cria a doença ou perpetua a injustiça. A síntese *histórica* é feita sob o primado de uma instância racional – o ego, uma comunidade de homens livres - que ajuda a promover a felicidade, individual ou coletiva. Ela está a serviço de um objetivo humanista, e não de uma intenção teocrática. É objeto de uma construção permanente, radicalmente democrática, baseada na certeza de que o entendimento mútuo é possível, apesar das taras da natureza humana, vencendo todos os obstáculos, sem desanimar com as regressões inevitáveis.

O Barroco seiscentista buscava influenciar e não persuadir, mobilizar afetos pela retórica e não convencer pela argumentação racional. São exatamente essas as características do Barroco de nossos dias. Por isso mesmo, uma crítica neo-barroca, que procure mimetizar aquilo mesmo que ela combate, faz pouco sentido. Não se pode lutar contra uma cultura manipuladora utilizando as armas da manipulação, do mesmo modo que não se pode lutar contra uma cultura baseada no kitsch e na massificação utilizando as armas do kitsch e da massificação. É preciso mudar de terreno. O verdadeiro terreno é o do Iluminismo contemporâneo, que vai construindo gradualmente o que chamei a síntese *histórica*, em oposição à síntese *histórica*. No fundo, estaríamos repetindo, com isso, uma trajetória já percorrida, porque também o Barroco do século 17 foi seguido pelas Luzes, no século seguinte.

Mas nessa mudança de terreno, não podemos ser injustos com o que devemos ao Barroco de Bernini e do Aleijadinho. Sem o sofrimento nele depositado, sem a voz dos oprimidos que apesar de tudo ressoa nele, sem a lembrança dos que se perderam em seu eterno labirinto, o novo Iluminismo não teria como enfrentar a tarefa de construir uma síntese que faça justiça aos dois pólos de sua dialética, o pólo da esperança e o pólo da melancolia.

O saber feminino no terceiro milênio

*Betty Bernardo Fuks**

Em meio à turbulência político-social que a civilização atravessa, merece inúmeras saudações a libertação de Amina Lawal, a mulher nigeriana e mulçumana condenada a morrer apedrejada. Pode-se começar louvando os esforços da Anistia Internacional, em impelir o governo da Nigéria a abolir uma sentença que, além de estar baseada na leitura ideologizante e deturpada do islamismo, perpetua os métodos mais bárbaros e perversos de se obter total domínio sobre o outro. Amina foi amparada por uma das maiores mobilizações internacionais já vistas na área dos direitos humanos. Nesse sentido, deve-se, também, enaltecer a ação dos meios de comunicação moderna que dando notoriedade a este episódio e a outros que ao igual ferem a dignidade humana, abre um espaço a que homens e mulheres, sociedades e governos, se posicionem, cada vez mais, contra a violência e a crueldade que inundam de sangue e dor os quatro cantos do planeta.

Por quê não bendizer Hauwa Ibrahim, a primeira mulher mulçumana a se formar advogada no norte daquele país e que, num golpe de mestre, conseguiu inocentar sua cliente? Convocou a polissemia do Alcorão, para provar que nem a condenação nem a confissão de culpa dada pela ré, eram válidas legalmente. Resgatar a sabedoria do Texto para combater o fundamentalismo, é uma prova de fé nas conquistas mais sublimes da Humanidade. Um exemplo a ser seguido no combate aos fundamentalismos derivados do Antigo e do Novo Testamento.

A essas constatações iniciais, é preciso reconhecer a coragem da protagonista deste episódio que comoveu o mundo. Ousar transgredir uma lei tirânica, erigida como valor supremo da recusa à diferença, e se arriscar a exercer o direito à feminilidade num mundo governado pela intolerância é, sem dúvida, um ato político que atravessa o corpo e o sentido da vida. Uma lição pungente ao movimento do direito e libertação das mulheres. Um exercício de alteridade vindo do "continente negro", com o qual Freud comparara a própria feminilidade, imprime, definitivamente, um dos rostos da mulher do terceiro milênio. Não se trata mais de lutar, apenas, pela justa e inquestionável igualdade de direitos entre homens e mulheres. Poder exercer o desejo de se transformar, de devir-mulher e de se perguntar, como o faz a poetisa Hilda Hilst,

* Betty Bernardo Fuks, psicanalista e autora de "Freud e a judeidade, a vocação do exílio" (Zahar).

"sou eu esta mulher que anda comigo?", são, também, possibilidades de minorar o mal-estar em nosso tempo.

Nascida em uma tribo do interior da Nigéria, negra e analfabeta, Amina possui a sabedoria ancestral da mulher que é o de re-introduzir a sexualidade, o erotismo e o amor, onde vigora o império do mesmo, do arbítrio e da morte. Um saber que instala, em termos freudianos, a estranheza do mais além da identidade - o descortinar de múltiplos sentidos à aventura do viver. Um saber que ameaça desde a mais remota antiguidade as comunidades, Estados, sociedades totalitárias, assim como, as novas crenças surgidas no Século XX. Por isso mesmo este saber precisa, segundo a própria lógica destas instituições, ser jogado à fogueira ou apedrejado até desaparecer nas trevas. Em *O martelo das feiticeiras*, manual de instruções da Inquisição redigido por Henry Inditores e Jacques Sprenger, a mulher é vista como tendo menos fé do que o homem porque, a etimologia da palavra feminino vem de *fé* e *minus*. Portanto, concluíram os inquisidores, a mulher tem um pacto com o diabo por ser mais carnal.

Amina paga um preço alto por sua condição de mulher: é acusada de adultério. Seu parceiro a abandona. Rito macabro do homem sedutor que faz da mulher sua presa, puro objeto de gozo. Uma devastação na vida de uma mulher. Mas Amina luta: nega-se a ficar no lugar do nada. Nisso difere, radicalmente, de algumas personagens do cinema e da literatura ocidental que tragicamente sucumbem à dor e ao sofrimento da perda do amor. Na vida real, Amina constrói sua história de mulher apaixonada e abandonada, do lado oposto ao da morte. Sua singularidade feminina se desdobra em relação a filha - nascida da experiência limite que ela viveu e a quem o pai renega a paternidade. Em entrevista, poucos meses antes de obter a liberdade, ela afirmou que, em seu caso, ser mulher na Nigéria "vale a pena pelo bebê". Atualmente, vivo apenas por ele". Na mesma ocasião declarou convicta, não se sentir culpada - "o que fiz vem do poder de Deus" -; e que a *Sharia*, a lei islâmica, "também vem do poder de Deus".

E se Deus significar para Amina, feminilidade e repressão? De todas as formas ela permanece no sistema que transgrediu. Mas traz consigo a dimensão de seus limites, a experiência feita de sofrimentos, necessária para atingir a maturidade. Sua africanidade, seu modo subjetivo de se sentir africana, atravessa o véu envolto no corpo, esbanjando uma sensualidade sagrada que se furta ao controle da *Sharia* e dos padrões mulçumanos que vêm se impondo na África desde o século XV.

Perguntada sobre seu desejo de deixar a Nigéria, ela responde com o brilho dos que apostam na vida: "Já disse que a única coisa que eu quero fazer, quando tudo isso terminar é casar". E se substituirmos o verbo casar por amar? A modernidade de Amina parece aqui incontestável. Fala sem hesitação, como uma mulher independente, livre para amar, ainda que saiba, por experiência própria, que o amor entre um homem e uma mulher pode ser efêmero e transitório ou trazer dores inenarráveis. Mas nem por isso, ela o considera desnecessário e menos belo. Tal como a bela Sulamita do poema bíblico escrito pelo Rei Salomão, Amina deseja um parceiro a quem possa pedir sem falsos pudores, "Que me beije com beijos de tua boca! Tuas carícias são melhores do que o vinho,/ teus perfumes são agradáveis de respirar,/ teu nome é como um óleo escorrendo." (Cântico dos Cânticos 1,2-3).

Bendita Amina, uma mulher *ancestral-moderna* que se deixa comandar por pulsões libertadoras! Certamente sua voz fará eco no coração do homem e da mulher que reconhecer no dom da vida, a mobilidade contínua e inesgotável do feminino.