

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. Irleamar. *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 caravagguesa 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 XVIII, 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 século 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 nuances 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 Mafalitti - 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 aborígine, 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 atingí-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 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”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 – avalizadores 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.