

ALGUNS CONCEITOS DA PSICANÁLISE PARA COMPREENDER O MOVIMENTO MODERNISTA BRASILEIRO

*Insights on psychoanalytic concepts with a view to understanding the brazilian modernist
movement*

Maria Elizabeth Bonow¹

Resumo: O artigo ora proposto apresenta a hipótese de que o movimento modernista brasileiro, consignado na Semana de 1922, privilegia em sua estrutura três conceitos relevantes à psicanálise: a estética do sublime, do estranho e da ironia. Percorre esse notável caminho como estratégia para transmitir, com menos desgaste de energia psíquica, o árido discurso sobre o novo. O efeito sobre a sociedade foi bombástico e abriu portas a manifestações diversas e à reflexão sobre o processo de criação, dobradiça entre os movimentos brasileiros e do mundo. Até nossos dias, perduram ações culturais e artísticas relevantes e dele derivadas, especialmente na direção de um *abrasileiramento* da arte. Mais uma vez, como destacam Lacan e Freud, o artista precede o psicanalista e intui a melhor forma de saber sobre seus espectadores.

Palavras-chave: Psicanálise. Movimento Modernista. Sublime. Estranho. Ironia.

Abstract: The article now proposed introduces the assumption that the Brazilian Modernist Movement, held during the 1922 Modern Art Week, favours in its structure, three relevant concepts to Psychoanalysis: the aesthetics of the sublime, of the strange and of irony. It goes through this remarkable path as a strategy to convey, with less wearing of psychic energy, the barren discourse of the new. The consequence to the society was overwhelming and paved the way for several demonstrations and to the pondering about the creation process, a hinge between the Brazilian and the world movements. To date, relevant artistic and cultural actions persist (and also actions derived therefrom), especially towards a “brazilianization” of art. Once again, as Lacan and Freud have highlighted, the artist precedes the psychoanalyst and perceives the best way of knowing about his or her beholders.

Key-words: Psychoanalysis. Modernist Movement. Sublime. Stranger. Irony

¹ Graduada em Ciências Políticas e Sociais pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC-Rio.

INTRODUÇÃO

Sob o olhar da Arte, Modernismo é o termo genérico condensador das correntes artísticas que, ao apagar das luzes no século XIX e alvorecer do século XX, “propõem-se a interpretar, apoiar e acompanhar o esforço progressista, econômico-tecnológico, da civilização industrial”¹ (1992, p. 185).

Modernistas tratam da renúncia ao clássico e da aspiração a uma linguagem dirigida ao mundo, mesclada de poéticas diversas e grupos articulados à cultura de seu tempo, do crescimento urbano, do aumento demográfico, momento da industrialização transformadora das paisagens, modos de vida e das mentes.

De forma geral, as vanguardas que desenvolvidas sob essa proposta são respostas à pergunta: qual a função da Arte na sociedade?

No Brasil, o movimento modernista elevou à categoria de Arte as cores verde-amarelas, o cheiro de mata, o solo caipira, índios, mulatos, matutos, brancos, escravos e trabalhadores, sob um sol sem censura e sem nexos. Absorvendo a influência europeia através da juventude que ia se aculturar no velho mundo, fragmentou em forma e cor personagens nacionais, apresentou a geometria das recentes edificações paulistas, entre borrões, sombras e nuances aparentemente sem sentido, que transportaram o espectador dos moldes formalmente adequados à livre representação do mundo.

Nada parecia nesse contexto suficientemente avassalador para exprimir a rebeldia e o desejo de uma nova ordem de pensar o mundo. Afinal, havia a guerra para mostrar a iniquidade dos valores até

então cultivados que explicitavam a decadência social.

No Brasil, a burguesia era criticada por alguns de seus próprios representantes, os artistas, que embora se constituíssem na nata da intelectualidade, já traziam o discurso de mudança, anunciando a crise que verificaria alguns anos depois (em 1929), quando o café despencou do topo da riqueza e atirou muitas famílias na miséria.

Esse momento nacional pode nos ensinar algo sobre transformação porque, com uma aparente inconsequência, galgou importância central na cultura contemporânea brasileira, impregnado de pluralidade política, religiosa e étnica. Espalhou-se em narcísica euforia a partir de uma Semana, em 1922, marcada pela ironia e pelo horror, em obras que estranha e progressivamente se passou a chamar de Arte.

Essa percepção de futuro não espantaria Freud² (1980, p.165), vez que admite o psicanalista como “aprendiz do artista”. Lacan³ (1997, p.289), em lógica idêntica, chama a nós, psicanalistas, de “catadores de migalhas” da Arte. Tudo porque do real, daquilo que não podemos dizer, a Arte é prolixa, organizando, aliviando, fazendo-nos desejar.

O trabalho propõe-se a lançar mão de três conceitos relevantes à psicanálise - a estética do sublime, do estranho e da ironia - para fundamentar alguns dos mecanismos que o movimento modernista brasileiro usou para apresentar o novo cultural e social, em sua extravagância e ambiguidade. A valorização de uma estética verde e amarela que tratou de contaminar os movimentos que daquele momento se derivaram.

REVISÃO DE LITERATURA

O Sublime

A Arte Moderna se diferencia por convocar o espectador à incômoda invasão ao interior do artista, ignoto e imprevisível, que não é dado facilmente e exige um esforço a mais. Não se interpreta, mas se sente. Não se explica, não se domina, apenas é. A realidade conhecida não é fotografada pelo confortável discurso do belo e daquilo que os olhos captam, mas submete o sensorio do espectador ao imaginário do pintor, em sua linguagem de recriação estética, é uma estética de “espeta a dor”.

Lacan³ (1997, p.176) nos conduz a analisar o mistério sobre Cézanne e suas maçãs, na cadência da repetição do tema, “pela qual aprimora sua relação com o real e aponta para a permanente renovação que o mesmo objeto pode suscitar”. A manifestação do belo intimida, proíbe o desejo, anestesia, paralisa-dor, acomoda-dor. O belo é a última proteção ao real, ofuscando com seu fascínio o que está além. Apesar de garantir o prazer, bordeia a dor, e deixa entrever que existe algo além, o que Lacan chama de “belo-não-toque-nisso”. Em sua avaliação “a função do belo nos abre os olhos e talvez nos acomode quanto ao desejo, dado que ele mesmo está ligado a uma estrutura de engodo”³ (1997, p.291).

Em “Prefácio Interessantíssimo” de Paulicéia Desvairada, publicada em 1922, por Mário de Andrade, podemos perceber o Belo e a Moda, numa concepção de baudelairiana:

Belo da arte: arbitrário convencional, transitório - questão de moda. Belo da natureza: imutável, objetivo, natural - tem a eternidade que a natureza tiver. Arte não consegue reproduzir natureza, nem este é seu fim. Todos os grandes artistas, ora conscientes (Rafael das Madonas, Rodin de Balzac. Beethoven da Pastoral, Machado de Assis do Braz Cubas) ora inconscientes (a grande maioria) foram deformadores da natureza. Donde infiro que o belo artístico será tanto mais artístico, tanto mais subjetivo quanto mais se afastar do belo natural. Outros infiram o que quiserem. Pouco me importa.⁴ (1979, p.19)

Contrapõe-se à experiência do belo, a implacabilidade do sublime, no qual não se dá a contemplação agradável e, sim, a experiência de uma dilaceração. Está ligado a uma pungente revelação, a tal dignidade da Coisa não é apaziguadora, mas nos joga na cara nossa frágil e violenta condição humana⁵ (2005, p.18).

Argan¹ (1992, p.18) explica, da perspectiva do artista, que a beleza passa da dimensão do ideal para a dimensão do real, inverte seu próprio significado, torna-se fealdade. É a poética do feio, do belo degradado, anjo decaído. Devido a essa beleza quase demoníaca da cor, que frequentemente vem acompanhada por figuras ostensivamente feias (pelo menos segundo os cânones correntes), “a imagem adquire uma força de peremptoriedade (determinante) categórica, como se realmente já não pudesse existir pensamento além dela”. É um campo margeado pela dor, e dessa passamos ao largo, nos preservando pelo princípio do prazer.

É o sublime kantiano, destaca Ponce⁶ (2003), que Lacan percorreu em sua articulação com Sade para ilustrar a topologia do desejo e que Kant (1790) revela num objeto sem forma na medida em que seja representada nele uma ilimitação. A satisfação do belo vincula-se à representação da qualidade, e a do sublime encontra-se da quantidade. O belo tem forma no objeto, já o sublime, pode ser trazido por um objeto sem forma que cause o espectador pelo seu poder de representar o ilimitado captado como uma totalidade. O sublime é um efeito que se produz no olhar e sobrepassa o sentido do espectador.

Ponce⁶ (2003) descreve a revelação kantiana acerca da deliciosa sensação de quietude e estupor, do encontro com o agradável horror que resulta da fisiologia do sublime. O efeito da arte moderna é substituir o lugar de ligação do espectador ao artista, inaugurando um novo par constituído por uma separação radical - o espectador e a obra e o artista e a obra – mergulhando o espectador em insondável solidão.

Tarsila do Amaral, a grande artista brasileira que integrou o Movimento Modernista logo após a Semana de 22, nesse momento se encontrava na Europa, acompanhando por correspondência os acontecimentos no Brasil, oferecia a experiência de Picasso, nos salões de Arte em Paris, para estabelecer uma nova relação entre espectador e a obra de Arte:

Essa pintura faz o desespero de muita gente a quem Picasso observa: Todos querem compreender a pintura. Por que não se experimenta compreender o canto dos pássaros? Por que se admira uma noite, por que se gosta de uma flor, de todas as coisas que cercam o homem, sem procurar compreendê-las?⁷(2008, p.69)

O Estranho

Freud² (1980, p.137) inicia seu texto “O estranho” exatamente se referindo ao interesse do psicanalista pelo tema da estética. Destaca que não há referências sobre estranheza na ordem da estética, vez que a preferência envolve o belo e atraente, até mesmo sublime, pois sentimentos de fora dessa natureza positiva remetem à repulsa e aflição, compreendidos como opostos à obra de Arte.

Ao sustentar que, na teoria psicanalítica, “todo afeto pertencente a um impulso emocional, quando recalcado, transforma-se em ansiedade”² (1980, p.151) chama atenção que, nas coisas assustadoras, o elemento que amedronta pode mostrar-se ser algo recalcado que retorna. O estranho integra essa categoria de coisas assustadoras, sendo possível até que não fosse originalmente assustador ou portador de algum outro afeto. A natureza secreta do estranho, pelo uso linguístico, estendeu *das Heimliche* [‘homely’ (‘doméstico, familiar’)] para o seu oposto, *das Unheimliche*, para mostrar que o estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, unicamente alienado pelo processo de recalque, algo que deveria ter permanecido oculto, mas veio à luz.

Portanto, o estranho trata do assustador, um velho conhecido, escondido nos âmagos do inconsciente. Esse fenômeno, submetido a específicas condições, provoca indubitavelmente uma sensação estranha que, além do mais, evoca o desamparo experimentado em alguns estados oníricos. Daí emerge a criação, ou pulsão de vida, ou Eros, puro amor. É o dualismo pulsional, as duas pontas do paradoxo do gozo, sempre transgressor² (1987, p.234).

É desse estranho interior e de sua relação com o inconsciente, dos medos que a assomavam na infância e como se cristalizaram em seu imaginário, que Tarsila do Amaral descreve a inspiração para criar o *Abapuru* (1928), uma das mais importantes obras do modernismo brasileiro:

Segui apenas uma inspiração sem nunca prever seus resultados. Uma figura solitária monstruosa, pés imensos, sentada numa planície verde, o braço pousado repousando num joelho, a mão sustentando o peso-pena da cabecinha minúscula. Em frente um cacto explodindo numa flor absurda. Sugeriu a criatura fatalizada, presa à terra com seus enormes e pesados pés [...]. Compreendi, eu mesma, que eu havia realizado imagens subconscientes, divulgando meus medos, lendas e superstições de minha infância. Sugeridas por estórias que ouvira em criança [...] A casa é assombrada, a voz do alto que gritava do forro do quarto, aberto no canto, ‘eu caio’, e deixava cair um pé (que me parecia imenso); ‘eu caio’, caía outro pé, e depois a mão, outra mão, e o corpo inteiro, para o terror das crianças apavoradas.⁸ (2003, p.685)

A Tirada Espirituosa

O *Witz*, na tradução para o português da obra de Freud, é o ‘chiste’; em francês adotou-se *mot d’esprit*. Na tradução do Seminário 5 de Lacan, o *Witz* é a ‘tirada espirituosa’ – “a mais brilhante forma com que o próprio Freud nos aponta as relações do inconsciente com o significante e suas técnicas”⁹ (1999, p.12). O chiste não é uma palavra comum na língua portuguesa, mas todos sabemos o que é uma tirada espirituosa, ainda que não tivéssemos lido Freud. É nesse caminho que nos conduziu Freud, e depois Lacan, para melhor compreendermos a importância do *Witz*.

Uma das primeiras menções de Freud sobre o *Witz* data de 1899 (volume III), em Recordações

Encobridoras. Logo a seguir, em 1905, Freud¹⁰ (1980, p.135) define a tirada espirituosa como a contribuição feita ao cômico pelo inconsciente. Essa contribuição pode ter a origem inocente, como a de uma paciente que, em análise, desejando expressar que seu chefe era essencial em sua vida profissional, confunde-se e usa a expressão “essensual”. No momento em que ouve a palavra que acabou por formar, explode em gargalhada, provocando o riso na analista.

O *Witz* é um conceito modelar da estética freudiana, capaz de abrigar e veicular as ideias mais estranhas e próximas do horror, sem domesticá-las. Por meio de uma técnica, destrinchada por Freud, procede-se à divergência com o Outro, sem enfrentamento. É um jogo ambíguo em que a palavra engenhosamente desliza em seu próprio terreno, desarmando as réplicas com pouco gasto de energia psíquica. É o inimigo que abre as barreiras do recalque com ares de algo aprazível e familiar. A tirada espirituosa é puro prazer para quem produz e para quem recebe a mensagem, decodificando-a em sorriso.

O chiste e sua relação com o inconsciente levam Lacan a mergulhar em seu estudo que se transforma em tema privilegiado para a abertura do seminário de 6 de novembro de 1957, sobre o que se refere como uma forma de relação com o inconsciente, esse temível desconhecido para além da linha, ou seja, a memória do que se esquece.

É possível compreender a subversão do imperativo sexual, do ser-para-o-sexo, trilhando o caminho da tirada espirituosa, formulação do inconsciente, também de ordem infantil e libidinal. Estamos diante da sedução, da ordem sexual, como a própria psicanálise freudiana, quando nos deliciamos diante da tirada espirituosa. É pura excitação que o Outro provoca, tratando de expulsar o estímulo com a redução da tensão dentro

do aparelho psíquico.

É uma produção significante, uma técnica, que se diferencia e se distingue do código, assumindo o valor de mensagem. Uma mensagem que deve ser sancionada pelo Outro como terceiro, indivíduo ou não, que vai fazer circular o prazer, após um instante de transgressão e desconcerto. O Outro rebate a bola e situa a piada como tal. O riso vem como resto da estratégia de despistar o recalque e partilhar com o outro, como um segredo, as extensões de nossa castração.

O mais comum não é a inocência, mas a intencionalidade, carregada de agressividade e tensão, que deveria comunicar a tragédia da vida, mas que, narcisicamente, subverte o trágico como que dizendo: - olha como sou capaz de brincar com tudo isso!

A ironia é contada entre as subespécies do cômico onde a essência consiste é dizer o contrário do que se pretende comunicar, poupando a réplica contraditória. A ironia só pode ser empregada quando a outra pessoa está preparada para o oposto, de modo que não possa deixar de sentir uma inclinação a contradizer.

É pela piada que se denuncia o prejuízo do arcaico à sociedade, a nova era de conceitos, a linguagem que se inaugurava para des-dizer o já dito:

Eu insulto o burguês-funesto!
O indigesto feijão com toucinho, dono das tradições!
Fora os que algarismam os amanhãs!
Olha a vida dos nossos setembros!
Fará sol? Choverá? Arlequinal!
Mas à chuva dos rosais
o êxtase fará sempre sol! ⁴ (1979, p.19)

Preparando A Semana

Foi sob um clima de absoluta espirosidade que os modernistas se divertiam e atraíam a atenção do público sem se dar conta que deslocavam o cerne da questão: a renovação estética da arte. Expressavam o momento social vivido em que não se podia mais olhar a vida sob apenas um prisma, mas era necessário compreender novas possibilidades, novos ângulos, novas identificações.

Anuncia Oswald de Andrade⁴ (1979, p.32): “Eu não escrevo ficção, isso é para fingidor. Faço fricção – é preciso do suor do outro para existir”.

Um grupo encorajado mutuamente pelo clima festivo, que Tarsila do Amaral⁷ (2008, p.507) anuncia como “atuando em anos delirantes de agressão ao convencional e estabelecido”. Para Mário de Andrade, “se tamanha festança diminuiu por certo a capacidade de produção e serenidade criadora, ninguém pode imaginar como foi divertido.” Analisa, enfim, que aquele foi um momento de destruição, acrescentando que, “como as revoluções de espírito precedem as políticas, como se pode historicamente verificar, assim é o movimento revolucionário intelectual que preparou 1930”⁷ (2008, p.510).

Anita Malfatti exprime a agitação cultural que ela e seus amigos divertidos fizeram invadir a cidade de São Paulo, apresentados por Brecheret, um dos ícones da arte moderna europeia. Anuncia os inovadores escritos nascidos da imaginação de Menotti del Picchia, Oswald e Mario de Andrade, fertilizados pelo brilho da inteligência e coragem em produzir o nunca antes ousado. Manchetes escandalosas iam dando conta da efervescência

do nascimento e desenvolvimento trilhado contra ordem tradicional da arte e da literatura brasileiras. Seguiam avessos às formalidades vigentes e obtinham, cada dia mais intensamente, a adesão de novos artistas nessa empreitada. “Ah, que bem isso fez a São Paulo e que fúria infernal não levantou aqui!”⁸ (2003, p.73).

Ricos e próximos ao poder econômico (ainda ligado ao café) tornavam possível acirrar a polêmica do modernismo que culminaria com a Semana de Arte Moderna, sobre a qual Tarsila do Amaral saberia por Anita Malfatti, em sua intensa correspondência, enquanto aprontava sua volta ao Brasil, com a bagagem repleta de novidades culturais e pessoais.

Anita, em 1917, recém-chegada de estudos na Europa e nos EUA, decidiu expor pela primeira vez seus quadros marcadamente expressionistas: O Homem Amarelo, A Estudante Russa e Mulher de Cabelos Verdes. A reação da crítica é violenta contra a tendência de Malfatti, em ataque foi orquestrado por Monteiro Lobato, através de uma resenha intitulada Paranóia ou Mistificação, que instava o público conservador à defesa do academicismo e da tradição.

A única diferença reside em que nos manicômios esta arte é sincera, produto ilógico de cérebros transtornados pelas mais estranhas psicoses; e fora deles, nas exposições públicas, zabumbadas pela imprensa e absorvidas por americanos malucos, não há sinceridade nenhuma, nem nenhuma lógica, sendo mistificação pura.¹¹ (2003)

Lobato, entretanto, causou efeito inverso, organizando simpatizantes em torno dos movimentos de vanguarda, para defesa da causa modernista, em especial de Anita Malfatti, tornando-a um símbolo das novas correntes. Deflagrou o litígio, emergiu

ideais pioneiros, desafiou.

A Semana

São Paulo harmonizou-se com as vanguardas, uma vez que se industrializava a passos largos, decompondo em formas geométricas de cimento e metal o cenário urbano. Miscelânea de manifestações em busca de mostrar que nada poderia ficar igual ao que era antes pode melhor identificar A Semana. Na concepção de Roger Bastide:

É o grito triunfante de São Paulo enriquecido pelo café, que joga fora a carapaça velha e provinciana para aparecer em seu aspecto de grande metrópole, rival de Paris, de Londres, de Nova Iorque. Hoje, os versos e a prosa dessa época, com suas caricaturas e suas piadas, suas imagens delirantes e o desejo de “épater le bourgeois”, podem parecer fora de moda, mas há em ambos tal alegria de viver, tal orgulho paulista, tal entusiasmo lírico, que esta crise de adolescência desperta afeição e simpatia.⁸ (2003, p.65)

CONCLUSÃO

Se ‘A Semana de 22’ fosse resumida em uma palavra esta seria “libertação”.

Libertação dos cânones, do engessamento formalista, da imitação. Nela, é o polêmico que interessa para se adentrar desafiadoramente aos salões inexpugnáveis da Arte. Uma desconhecida liberdade de escolha do objeto, de desconstrução das certezas, de esvaziamento da ditadura estética.

A primeira fase do modernismo parece apontar ao analista a trilha da ética delineada por Lacan sobre a psicanálise. A provocação do mal-estar retira o sujeito da segurança do belo e, por meio da ironia - uma forma de causar menor tensão emocional – promove a desconstrução das certezas

e implica o sujeito no processo de criação para mais-além, a tentativa de escolha de seu objeto, de seu significante.

A Semana de Arte Moderna conferiu ao artista brasileiro a possibilidade de subjetivar sua obra, como uma porta que se abriu às manifestações diversas e à reflexão sobre o processo de criação, dobradiça entre os movimentos de Arte que aconteciam no mundo e o que passou a vigorar no Brasil.

Tarsila do Amaral, em 6 de dezembro de 1945, brinda seus leitores com a crônica que mensura a importância da Semana de Arte, ao revelar:

Anita, que nesse tempo era uma simples menina corajosa, enfrentou o público de São Paulo, apresentando uma pintura nunca antes vista nem sequer imaginada nestas paragens. Foi, portanto, um perfeito escândalo. Acham-se agora algumas dessas telas no Instituto dos Arquitetos, dando-nos a oportunidade de verificar a evolução do povo daquela época⁷ (2008, p.611)

REFERÊNCIAS

1. ARGAN, G.C. *Arte moderna*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
2. FREUD, S. O estranho (1919), volume XVII in *Obras Psicológicas Completas*, Edição Standard Brasileira: Rio de Janeiro, Imago Editora, 1980.
3. LACAN, J. O seminário, livro 7: *a ética da psicanálise* (1959 – 1960). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
4. ANDRADE, M. *Poesias Completas* [1921]. São Paulo: Livraria Martins Editora S. A, 1979.
5. RIVERA, T. *Arte e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
6. PONCE, X.G. Conferencia Sobre las Paradojas (contemporáneas) de la Satisfacción. in: *Ornicar?* digital: liste des articles publieis, Vendredi 12, mai 2000 Online., n.132. Acesso em 22 de janeiro de 2003. Disponível em: <http://www.wapol.org/pt/articulos/Template.asp?intTipoPagina=2&intPublicacion=21>
7. BRANDINI, L.T. (org). *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral*. Campinas/SP: Editora Unicamp, 2008: p.69.
8. AMARAL, A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Ed.34; EDUSP, 2003.
9. LACAN, J. *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
10. FREUD, S. Conferência XXXIII. O chiste e sua relação com o inconsciente, (1905), volume VIII in *Obras Psicológicas Completas*, Edição Standard Brasileira: Rio de Janeiro, Imago Editora, 1980.
11. MONTEIRO LOBATO, Paranoia ou mistificação? Texto publicado no Jornal O Estado de São Paulo em 20 de dezembro de 1917. *Pitoresco*. Acesso em 22 de janeiro de 2003. Disponível em: <http://www.pitoresco.com/brasil/anita/lobato.htm>