



ISSN 1678-7730 N. 68 – FPOLIS, MAIO 2005.

**FRAGMENTO
MATÉRIA DE NOSSO MODERNO SER**

Katja Plotz Fróis

Editor

Profa. Dra. Luzinete Simões Minella

Conselho Editorial

Prof. Dr. Rafael Raffaelli
Prof. Dr. Héctor Ricardo Leis
Profa. Dra. Júlia Silvia Guivant
Prof. Dr. Luiz Fernando Scheibe
Profa. Dra. Miriam Grossi
Prof. Dr. Selvino José Assmann

Editores Assistentes

Cláudia Hausman Silveira
José Eliézer Mikosz
Silmara Cimbalista

Secretária Executiva

Liana Bergmann

FRAGMENTO MATÉRIA DE NOSSO MODERNO SER

Katja Plotz Fróis¹

RESUMO

O presente artigo tem por objetivo propor, através de uma breve análise da pintura, da música e da psicanálise do início do século XX, um olhar específico sobre o homem moderno. Esse olhar busca ser colocado no contexto das vanguardas artísticas européias onde se verifica a similaridade entre as linguagens da arte e da nascente psicanálise. Em ambas, o homem se mostra por meio de fragmentos. Apesar de composto de elementos diferenciados e inclusive conflitantes, ele, o homem modernista do qual somos herdeiros, ainda guarda sua humanidade naquilo que tenta representar: a relação harmônica entre diferentes seres, sociedades, formas de ver e de pensar.

Palavras-chave: Arte, música, psicanálise, fragmentos, modernidade.

ABSTRACT

The present article aims to consider, through a brief analysis of the painting, the music and the psychoanalysis from the beginning of XXth. century, a specific point of view about the modern man. This point of view intends to be placed in the context of the european artistic vanguards where the similarity between the languages of art and of the rising psychoanalysis can be verified. In both, man shows himself as composed by fragments. Although composed by differentiated and also conflicting elements, he, the modernist man of which we are heirs, still keeps his humanity in the ways he tries to represent: the harmonic relation between different individuals, societies, ways of perceiving and thinking the world.

Keyword: Art, music, psychoanalysis, fragments, modernity.

¹ Aluna do Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas

FRAGMENTO

MATÉRIA DE NOSSO MODERNO SER

Katja Plotz Fróis



Uma pintura de Paul Klee intitulada “Angelus Novus” [1921] mostra um anjo que parece estar prestes a se afastar de alguma coisa que encara fixamente. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta, suas asas estendidas. O anjo da história deve ter o mesmo aspecto. O seu rosto está voltado para o passado. Onde percebemos um desencadear de acontecimentos, ele vê apenas uma nova catástrofe, que não pára de acumular destroços sobre destroços, e depois os atira a seus pés. O anjo gostaria de ficar, despertar os mortos, e reconstruir o que foi destruído. Mas uma tempestade sopra do Paraíso; o vento bate em suas asas com tamanha violência, que o anjo não consegue mais fechá-las. Essa tempestade o empurra inexoravelmente em direção ao futuro, para o qual as suas costas estão voltadas, enquanto a pilha de destroços sobe até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso.”

Walter Benjamin. *Illuminations*. Publicado em 1955.

O período compreendido entre o final do século XIX e o início do século XX caracteriza-se por uma série de reações ao andamento da história, muitas vezes contraditórias entre si. Walter Benjamin (1892-1940) – assim como muitos de seus pares da Escola de Frankfurt –, dentre outros pensadores pessimistas com relação às promessas do futuro, não via pela frente nada que pudesse salvar o homem de sua própria armadilha; a armadilha do desejo desse futuro. No entanto, é necessário entender que Benjamin faz sua análise dentro do contexto histórico das conseqüências da Primeira Guerra Mundial e, mais do que isso, tem por base o processo histórico de formação da modernidade, onde certamente se verifica tanto o horror quanto à glória desse tempo. A descoberta do novo sempre suscitou – e sempre suscitará – o deslumbramento do homem que se encontra, como o anjo de Paul Klee (1879-1940), frente ao desconhecido apresentado pela própria impossibilidade de determinar causalidade histórica *a priori*.

O anjo de Klee passou a ser lido sempre pela ótica de Benjamin. Mas trata-se, aqui, de uma obra de arte que, como tal, pode – e deve – provocar outros olhares. A pergunta que não foi feita em relação a esse anjo diz respeito tanto a seu caráter de símbolo da história quanto de sua pertinência a uma tradição artística que possui um outro viés para a leitura dos primeiros anos do século XX. Trata-se de perguntar se o anjo não teria, como o deus *Janus* da mitologia romana, o deus das portas, dos inícios, das passagens de uma a outra condição, duas faces opostas e não apenas uma, como supôs Benjamin. E se o anjo contemplasse, ao mesmo tempo, passado e futuro? E se estivesse sendo impelido não tanto pelo vento, mas por sua própria vontade de ver e de ir mais além? A pintura de Klee foi feita em 1921. Nessa época, a Alemanha, onde vivia o artista suíço, estava arrasada pela guerra. Não era muito provável que o progresso que levava o homem até essa guerra fosse um vento desejável. O anjo da história poderia, se o quisesse, ter baixado suas asas. Havia, portanto e a despeito do horror que o assombrava, algo que o fazia mantê-las abertas e alçadas. Esse motivo certamente era o que o rosto que olha para frente – e que nós não podemos ver porque estamos colocados, como observadores, às costas do anjo – enxergava e desejava.

Os últimos anos do século XIX ficaram marcados com o que é definido como um período de revolução, um período de “transformação tecnológica em aceleração e sem precedentes” (MOKIR, 1990. p. 82), integrando os anos da Revolução Industrial e, mais especificamente, da Segunda Revolução Industrial. Essa segunda revolução, que aconteceu cerca de cem anos após a primeira, marcada pela substituição da manufatura pelos processos semi-industriais, caracterizou-se tanto pela consolidação daquela quanto pela instituição de novas formas de produção, de novas tecnologias e, também, de nova visão de mundo. Marcaram-na o desenvolvimento da eletricidade, do motor à combustão interna, do processo de produção do aço, do telégrafo e do telefone, do cinema, da popularização da fotografia – surgida em 1839 –, de uma nova objetividade da visão histórica e científica, de uma nova forma de pensar e fazer ciência e arte². Essa revolução concentrou-se na Europa ocidental provavelmente devido à riqueza gerada pelo processo de colonização que marcou os séculos anteriores e ao iluminismo do século XVIII, e configura aquilo que Thomas Kuhn (1922-1996), em *A estrutura das revoluções científicas*, chamou de mudança de paradigma. O paradigma é um modelo para a atividade científica, uma fonte em aberto de conceitos e métodos que estruturam o modo de pensar e produzir ciência. Sua mudança – ou substituição – representa o salto através do qual ocorre a processo histórico. Dentre os aspectos paradigmáticos verificáveis nos últimos anos do século XIX, aquele que representa o cerne da nova mentalidade científica é sua objetivação. Essa mudança, no entanto, não se restringiu à área científica, abarcando também o campo artístico em suas diversas manifestações. É justamente a relação do homem e de sua produção criativa com os novos processos da ciência que nos faz pensar se essa produção criativa não é, também, uma forma de ciência, como intuiu, por meio de seus métodos de pesquisa e análise, o pai da psicanálise, Sigmund Freud (1856-1939). Sobre Freud e seu trabalho, que constitui parte do processo de mudança de paradigma na passagem do século, se dirá: “se não considerássemos Sigmund Freud, pouco seria o progresso realizado no século XX. No ano de 2000, ele será uma personalidade tão central como o foram Locke e Newton em 1700, Voltaire em 1800 e Hegel e Schopenhauer, em 1900.”(SEYMOUR-SMITH, 2002. p. 540).

² Cf. Artigo *Uma breve história do fim das certezas*, de minha autoria.

No ano de 1900, Freud publicou, pela primeira vez, *A interpretação dos sonhos*, o livro que marca o nascimento da psicanálise. Seu interesse pela psicanálise surgiu da observação do método de hipnotismo utilizado no tratamento de pacientes histéricos por Jean Martin Charcot (1825-1893), com quem Freud fez estágio no hospital Salpêtrière, em Paris. No momento em que Freud se encontrava em Paris, ocorria, nessa cidade, grande concentração de vanguardas artísticas, enquanto que, não muito longe dali, na Alemanha, surgia nova mentalidade tanto na filosofia quanto na física. Entre os anos de 1885 – quando Freud foi para Paris – e 1905, assiste-se à ascensão e ao fim do Impressionismo e ao nascimento do Simbolismo, do Pontilhismo, do Fauvismo e do Expressionismo, em artes plásticas. Na música, o período é marcado pela sonoridade experimental de Claude Debussy (1862-1918), de Arnold Schoenberg (1874-1951) e de Maurice Ravel (1875-1937), dentre outros. Em 1886, Robert Louis Stevenson (1850-1894) publica *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, mostrando a possibilidade de abrigarmos o irracional em nosso ser. Em 1890, Oscar Wilde (1856-1900) publica *The picture of Dorian Gray*, onde a perversidade humana aparece ao lado da beleza e dos mais altos valores da burguesia e, em 1895, H. G. Wells (1866-1946) publica *The time machine*, indicando que o homem pode ser, também, senhor do tempo. Em 1901, Edmund Husserl (1859-1938) divulga as idéias para instituição de uma filosofia objetiva, a fenomenologia. Em 1905, Albert Einstein (1879-1955) publica sua *Relatividade especial*, mostrando que o mundo observado depende do ponto de vista do observador.

Se considerarmos o anjo de Klee como o mítico *Janus* – e, nesse caso, ocupando o ponto de passagem de um século a outro – essa era a imagem positiva que se mostrava a suas costas. Dali, ele olharia, em nossa hipótese, também para frente, percebendo um mundo que tinha muito a dizer ao espírito do homem.

A pintura dos impressionistas – junto com as teorias de outros movimentos artísticos –, com sua busca de objetividade e de uma realidade essencial, plena de luz e fugacidade, mostrará frutos inesperados a partir de 1907. Os impressionistas propunham a realização de uma arte mais verdadeiramente criativa: se a fotografia podia dar ao observador a cópia fiel da realidade, a pintura deveria descobrir algo mais, que se ocultava à percepção superficial. Descobriu-se, então, que o que vemos é luz e,

mais do que isso, que a luz se decompunha em cores básicas, como deveria passar a ocorrer também na pintura moderna. Os impressionistas, então, passaram a oferecer ao observador as impressões de luz que os objetos e paisagens suscitavam³. Passaram também a pintar ao ar livre, onde a luz era mais natural. A pintura, por esse motivo, tinha que ser realizada o mais rápido possível, já que a luminosidade do dia mudava rapidamente, assim como os personagens que por acaso se encontrassem na cena escolhida. Em 1873, em acordo com esses critérios, Claude Monet (1840-1926) pintou *Campo de papoulas*. Essa obra de Monet antecipava, sem que seu autor tivesse consciência, a idéia de simultaneidade que se apresentará na pintura apenas a partir de 1907. A obra, que retratava um campo de papoulas em uma colina, sendo atravessado por uma mulher e uma criança, foi pintada em algumas horas, estando Monet postado em frente ao tema que pintaria. Quando começou a pintura, na extremidade superior esquerda da tela, a mulher e a criança encontravam-se no alto e à esquerda do campo. Ao longo do processo de pintura, entretanto, ambas continuaram a descida. Quando Monet chegou ao canto inferior direito da tela, a mulher e a criança haviam descido a colina, dirigindo-se para a direita. Monet as pintou novamente, nesse extremo da tela. O efeito obtido foi o de duas fotografias do mesmo lugar, superpostas, mostrando simultaneamente as duas posições de seus personagens.

Em 1907, Pablo Picasso (1881-1973) termina *Les demoiselles d'Avignon*. A pintura, que havia sido abandonada em um canto de seu ateliê em Montparnase, Paris, após ter sido vista, inacabada, pelo *marchand d'art* Daniel-Henry Kahnweiler – que fica, ao mesmo tempo, estupefato e maravilhado com o que vê –, é retomada para finalmente tornar-se a obra que “anunciou uma nova era em arte” (in: STANGOS, 1991. p. 38). *Demoiselles* torna-se a obra inaugural do movimento artístico conhecido como Cubismo.

³ Para a história do Impressionismo, Cf. ARGAN, G. C. *Arte moderna*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1996. p. 75-77.



Nessa obra verificam-se vários aspectos do movimento, embora ela não tenha sido elaborada para tornar-se uma obra-manifesto ou uma obra-programa. Muito do que se observa na pintura, ali, surge mais por intuição e sedimentação da formação cultural de Picasso do que devido a uma intenção de revolução artística. Mas o espírito do tempo faz-se sentir na obra do grande artista. Inicialmente, *Demoiselles* deveria retratar um grupo de prostitutas e outro de marinheiros, colocados frente a frente. Era fruto da observação de uma cena cotidiana, acrescida do estranhamento devido à deformação das figuras. Essa deformação se dava em função do pressuposto, que derivava dos impressionistas e sobretudo de Paul Cézanne (1831-1906), de que a arte não devia retratar como a fotografia, mas deveria ir mais além. O estranhamento era devido, ainda, à influência da arte africana na obra de Picasso. Nesse momento, o artista, como muitos outros colecionadores europeus, possuía uma série de máscaras africanas, que eram motivos de admiração e estudo. Então, como outrora ocorrera a admiração dos impressionistas pelos artefatos orientais, a arte exótica de um povo pouco conhecido representava o possível contato com o outro, com o diferente, com o primitivo. As poses das figuras que compõem o quadro faziam lembrar, também, os desenhos quase esquemáticos dos vasos gregos; como se o esquematismo representasse, em *Demoiselles*, um tributo às origens da cultura ocidental. O mesmo esquematismo Picasso observará na arte africana: a arte primitiva, diferentemente da chamada arte

ocidental, primava pela abordagem conceitual das idéias. Na deformação, Picasso busca a fragmentação que permite que todo o grupo se volte para o observador. Nesse ponto, deixa de existir a distinção entre os dois grupos que compõem a cena e todos os seus personagens transformam-se em prostitutas; todas juntas oferecem-se ao observador da obra. Mas Picasso vai além: no ato de deformação e fragmentação, ele modifica a própria ordem que rege a arte até então:

Durante 500 anos, desde o início da Renascença italiana, os artistas tinham sido guiados pelos princípios da perspectiva matemática e científica, de acordo com os quais o artista via o seu modelo ou objeto de um único ponto de vista estacionário. Agora, é como se Picasso tivesse andado 180 graus em redor do seu modelo e tivesse sintetizado suas sucessivas impressões numa única imagem. O rompimento com a perspectiva tradicional resultaria, nos anos seguintes, no que os críticos da época chamaram visão simultânea – a fusão de várias vistas de uma figura ou objeto numa única imagem. (STANGOS, 1991. p. 40).

Picasso inclui o tempo na obra bidimensional.

Mas o processo não acontecia apenas na pintura; na verdade ocorria em várias áreas do conhecimento; mais especificamente, a revolução iniciada pelos impressionistas na pintura também ocorreu na música, arte temporal, por meio da obra de Claude Debussy (1862-1918). Dita a música impressionista por excelência, buscava fluidez do ritmo e um colorido tonal nunca visto – exatamente como se verificava na pintura impressionista. Sua música também possuía influências exóticas, como a da música frígia e a da literatura dos modernos Verlaine, Baudelaire, Maeterlinck e Poe. Com o tempo, suas obras ganharam aspecto evocativo de imagens ou de impressões de imagens – como na *Suíte bergamasque*, de 1890. E, por fim, ganham também estranhamento, como no balé *Jeux*, de 1913, onde surge a plena liberdade de uso de texturas e harmonias.

A música impressionista de Debussy será uma das mais importantes influências na obra de Igor Stravinsky (1882-1971), particularmente no balé *O pássaro de fogo*, encomendado por Dyagilev para seu Balé Russo. Dyagilev trabalhava com os mais

vanguardistas artistas da época; ao lado de Stravinsky, Picasso elaborava seus cenários. Na obra-prima de Stravinsky, *A sagração da primavera*, de 1913, as características observadas no cubismo de *Demoiselles* se evidenciam na música: trata-se de uma obra onde a origem folclórica da música russa aparece com grande intensidade e “as formas são mais aditivas do que sinfônicas, criadas pela disposição conjunta de blocos de material, sem disfarçar as junções” (SADIE, 1988. p. 732). Como *Demoiselles*, de Picasso, a *Sagração* representou uma revolução: “A energia controlada é muito mais rítmica do que harmônica, e as pulsações direcionadas da *Sagração* marcam uma mudança crucial na natureza da música ocidental” (SADIE, 1988. p. 732).

A obra de Sigmund Freud faz parte desse universo. Sua *A interpretação dos sonhos*, bem como o posterior *Sobre os sonhos*, de 1902, trazem, na recentemente criada psicanálise, as mesmas características que observamos nas obras de Picasso e de Stravinsky.

A psicologia surgiu da necessidade de entendimento e tratamento adequado dos males da psique e derivou dos processos de observação utilizados na fisiologia. A fisiologia, por sua vez, foi criada como uma tentativa de observação objetiva do funcionamento da mente. A mesma preocupação que se verificava em relação ao estudo e pesquisa da história e das sociedades também se fazia presente na tentativa de compreensão do indivíduo⁴. Dessa tentativa de observação fisiológica até a instauração dos métodos psicanalíticos, mantém-se o objetivo de encontrar referências concretas para o conhecimento científico da psique. Como ocorreu na pintura e na música, tratava-se de construir uma nova base para compreensão de um novo homem.

Em *Sobre os sonhos*, Freud explica o processo, por ele criado, de acesso ao inconsciente: a interpretação dos sonhos se configura como o processo inverso ao de trabalho de sonho, que trata de condensar, transformar e deslocar os dados das vivências do indivíduo, de forma a constituir a matéria do inconsciente⁵. A pintura cubista, embora não tenha reconhecida fundamentação no trabalho de Freud – sua

⁴ Cf. SCHULTZ, Duane P.;SCHULZ, Sydney E. *História da psicologia moderna*. São Paulo: Cultrix, 1992.

⁵ Cf. FREUD, Sigmund. *Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Volume V. Partes I-XIII.

obra foi publicada inicialmente apenas em alemão, e o cubismo é essencialmente francês – comporta os mesmos elementos verificados no trabalho de sonho: como a visão oferecida pela obra pictórica abrange uma completude tempo-espacial, sua transposição à tela bidimensional requer *condensação* dos elementos e da impressão que se deseja representar. Por esse mesmo motivo, formas orgânicas são *transformadas* em componentes mais elementares, próximos de formas geométricas, que permitem tanto a representação esquemática quanto à elaboração da figura por meio de montagem de partes - em si secundárias - que irão, em conjunto, remeter à imagem evocada. Exatamente o mesmo ocorre no sonho: o tema específico do sonho não é sonhado como tal, mas sim, evocado por meio de supostas trivialidades que, em conjunto, remetem ao tema. Esse processo exemplifica o deslocamento que se verifica no sonho. Na obra pictórica, o deslocamento aparece também na maneira de compor vários instantes temporais em uma única imagem temporalmente fixa e bidimensional: a percepção é captada como o próprio deslocamento do artista no espaço e o componente tridimensional é *deslocado*, de tal maneira que o objeto representado em totalidade não apresente mais do que uma reunião de fragmentos.

Quando Freud estabeleceu as divisões da mente em consciente, pré-consciente e inconsciente e em id, ego e superego⁶ – ou ideal do ego – mostrou-nos o quão pouco sabíamos sobre o que melhor deveríamos conhecer; nossa própria mente. O superego, na teoria freudiana, retém o caráter do pai, o ideal do indivíduo, e representa o mundo interno do id, nosso componente libidinoso. Na arte de Picasso, o recalcado, presente no inconsciente – mais do que o reprimido – aparece nas formas primitivas que guardam o mais estranho dentre as estranhezas da arte cubista. Na música de Stravinsky, esse lado inconsciente de nosso ser aparece no teor ritualístico de fertilidade extremamente ligado às pulsões sexuais, aparece no ritmo compassado e pulsante, similar às pulsações do corpo entregue à libido. Na pintura de Picasso, as poses sensuais das figuras primitivas induzem à memória de nossa ancestralidade. E nossa ancestralidade é, aqui, representada por prostitutas.

⁶ Ibidem. Volume XIX. Partes I-IV.

Talvez fosse isso o que o anjo de Klee enxergasse; talvez percebesse que o ser humano não podia mais sonhar com o abarcamento de todo o conhecimento e razão como uma totalidade una. Talvez temesse esse futuro onde o conhecimento possível era o de que mesmo a mente humana se compunha de fragmentos, como aqueles da pintura de Picasso e da música de Stravinsky. Mas talvez, como ocorreu com Freud, Picasso e Stravinsky, esse conhecimento fosse apenas um passo em direção à compreensão verdadeira do homem. Talvez, ao contrário do que propôs Benjamin, esse homem formado de fragmentos revelasse aquilo que o anjo poderia estar buscando no futuro: a convicção de que, como as sociedades, o ser humano é composto por elementos diferenciados e inclusive conflitantes, mas, apesar disso, sua humanidade reside justamente naquilo que é impossível atingir; no interstício entre as partes, na relação entre os fragmentos; naquilo que não está em lugar algum, mas que constitui a própria essência de nosso ser.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, G. C. *Arte moderna*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

FREUD, Sigmund. *Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (Fonte: FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1980).

MOKIR, Joel. *The level of riches: Technological creativity and economic progress*. New York: Oxford, 1990.

SADIE, Stanley (Ed.). *The Grove concise dictionary of music*. London: Macmillan Press, 1988.

SCHULTZ, Duane P.;SCHULZ, Sydney E. *História da psicologia moderna*. São Paulo: Cultrix, 1992.

SEYMOUR-SMITH, Martin. *Os 100 livros que mais influenciaram a humanidade*. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

STANGOS, Nikos (org.). *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

Artigo entregue em 18 de maio de 2005.