

## DE 22 A 22: DE LÁ PRA CÁ, MOVIMENTO PARADOXAL

FROM 22 TO 22: SINCE THEN, PARADOXICAL MOVEMENT

Felipe Canterji Gerchman<sup>1</sup>

Gustavo Sada da Silva<sup>2</sup>

Liza Sanvito Andreazza Corso<sup>3</sup>

**Resumo:** Este escrito visa a apresentar alguns dos paradoxos do movimento modernista no Brasil, bem como suas questões para a psicanálise. Partindo de uma revisão histórica, faz-se trabalhar o tema de modo a expor uma amostra dos interessantes pontos de observação que se podem obter, ao visar a tal marco da cultura nacional, em *après-coup*, no qual cada volta através de suas complexidades e de seus paradoxos permite uma nova associação.

**Palavras-chave:** Arte. Cultura. Psicanálise.

*Abstract: This paper aims to present some of the paradoxes of the modernist movement in Brazil, as well as its issues for psychoanalysis. Starting from a historical review, the theme is studied in order to expose a sample of interesting observation points that can be obtained, when aiming at this national cultural landmark, in après-coup, revealing throughout each turn a new association due to its complexities and paradoxes.*

**Keywords:** Art. Culture. Psychoanalysis.

### I

Frente ao centenário da Semana de Arte Moderna, este artigo visa a trabalhar alguns dos paradoxos do movimento modernista no Brasil, bem como suas questões para a psicanálise, a partir da atividade realizada pela Sigmund Freud Associação Psicanalítica no Porto Verão Alegre 2022. Entendemos que para chegar ao acontecimento de 1922 e seus desdobramentos, é importante realizar uma retomada histórica através da história da arte. Muitos foram os movimentos que influenciaram o pensamento modernista brasileiro e, dentre eles, selecionamos alguns marcos que consideramos importantes para sua contextualização.

### II

Em meados de 1860, a França passava por mudanças significativas no que tange à organização social, fazendo eco na vida cotidiana. Com a revolução industrial, as tarefas manuais são substituídas pela máquina, colocando o trabalho manual e artesanal em segundo plano. Pensando na arte como expressão de rupturas, encontramos aí o movimento impressionista que denunciava a

<sup>1</sup>Membro efetivo da SIG e membro do grupo de investigação Arte e Psicanálise.

E-mail:

fcgerchman@gmail.com

<sup>2</sup>Membro associado da SIG e membro do grupo de investigação Arte e Psicanálise.

E-mail:

gustavogssilva@gmail.com

<sup>3</sup> Membro associado da SIG e membro do grupo de investigação Arte e Psicanálise.

E-mail:

lizacorso@outlook.com

superficialidade, artificialidade e rigidez dos retratos da natureza pintados dentro de ateliês. A fotografia ganhava lugar, e a pintura perdia espaço. O “real” e a rigidez tornavam-se norma e as regras acadêmicas ditavam o ritmo. E por onde andava a profundidade do olhar, da captura de momentos? – perguntavam-se os artistas.

No ensejo de marcar a diferença, artistas como Monet e Manet passam a pintar a impressão, saindo dos ateliês e colocando-se na experiência, ocupando espaços externos. Como ato disruptivo, encaram a academia e quebram a rigidez que distanciava o sentir, dizendo “melhor confiar nos olhos do que nas regras da academia”. Nesse sentido, trazem para perto a complexidade do que é singular. Nada mais único do que a impressão que cada um constrói acerca das coisas.

Como reação ao movimento impressionista, no início do século XX, nasce o expressionismo na Alemanha. Van Gogh é considerado o precursor do movimento trazendo consigo, para além da impressão capturada pelo olhar, os sentimentos na obra. É nesse sentido que Munch afirma que a natureza não é apenas o que é visível ao olho, mas que ela também inclui as imagens interiores da alma, e é nesta melodia que os expressionistas entoam ao que vieram. Se antes a singularidade da impressão se colocava, agora a busca é pela expressão da alma. Muitos foram os grupos advindos do movimento como efeito da angústia frente à modernidade, em uma proposta que nos remete à frase de Nietzsche, em *Assim falou Zaratustra*, quando diz: “o importante no homem é que ele é uma ponte e não um fim” (2011, p. 16). Aqui já conseguimos compreender o caminho que a arte vai tomando, no sentido de colocar em cena aquilo que é do sujeito que pinta. À medida que a *expressão da existência* ganha lugar, o considerado feio aparece. Evita-se “qualquer detalhe que sequer sugerisse boniteza e polimento”, escreve Ernst Gombrich (1999, p. 566).

Com Picasso e Braque, influenciados por Cézanne, cria-se o movimento cubista que, agora, prega a multiplicidade dos pontos de vista sobre um mesmo objeto. Diferente do movimento até então vigente, o cubismo aparece como uma ruptura ao estado das coisas, introduzindo a bidimensionalidade na tela. O objeto é visto desde várias perspectivas, quebrando o padrão de imagem. Segundo Gombrich (1999, p. 573), Picasso afirma que “se pensarmos num objeto, digamos um violino, ele não se apresenta ao olho da nossa mente tal como o vemos com os olhos do nosso corpo”.

Em 1909, o escritor italiano Marinette publica o Manifesto Futurista a partir do qual deixa sua marca pelo menosprezo ao passado e a exaltação de tudo que é novo. O homem e a máquina são retratados de forma fusionada e confundida. Felippo Marinette glorifica a guerra e se posiciona abertamente a favor do fascismo.

No ano de 1914 eclode a primeira grande guerra, artistas marcados pelo horror das desumanidades deste acontecimento formam o movimento dadá. O dadá é contra tudo, inclusive contra a arte. Duchamp é considerado o pai do dadá – por mais que Salvador Dalí conteste. Com o urinol, questiona totalmente a ideia de arte.

Mais tarde, em 1920, o surrealismo diferencia-se das demais escolas contemporâneas por distinguir-se das tradições da expressão artística, tendo como figuras representativas do prelúdio do movimento André Breton, Max Ernest e Salvador Dalí. Este movimento tinha por meta deslindar o simbolismo, a desintegração do intelecto ou razão, desconsiderando o visível e o substituindo,

especialmente, pela vida mental. O objetivo dos surrealistas não se constitui em acessar o inconsciente para expressá-lo de maneira descritiva ou realista, sequer construir um mundo à parte da fantasia através do inconsciente, mas sim romper as barreiras, não só físicas, mas também psíquicas, entre o consciente e o inconsciente, a fim de criar super-realidades em que se encontrem e se misturem, dominando o conjunto da vida, o real e o irreal. André Breton, autor do Manifesto Surrealista de 1924 (Breton, 2001), definiu o surrealismo como puro automatismo psíquico, isto é, processo pelo qual manifesta-se o mecanismo real do pensamento, livre de qualquer controle da razão, sem censura e repressão, associando livremente. E é através deste meio de expressão inconsciente, livre de censuras, que encontramos a influência da obra freudiana no movimento surrealista abrindo espaço para o trânsito do ilógico e atemporal.

### III

Pensando nas quebras propostas e construções de possibilidades criadas pelas vanguardas europeias, chegamos a 1922. Em terras brasileiras, passava-se por modificações políticas, econômicas e sociais. O país era dominado pelas oligarquias cafeeiras, o que era conhecido como “política café com leite”. Nesse cenário, em que imperava o parnasianismo e o academicismo, nasce o movimento modernista brasileiro como forma de resistência e protesto. Influenciados pelos movimentos vanguardistas, propõem uma transformação no padrão estético, abrindo uma brecha para o sentir, sem medo da informalidade. Neste contexto, chegam ao Brasil – através de Prado, cafeeicultor da elite brasileira – as obras de Sigmund Freud, mais especificamente *Totem e tabu* (1996), sobre as quais Oswald de Andrade passa a ter conhecimento. Oswald repassa a Mário, que repassa ao conhecido “grupo dos cinco”. Atravessados pela proposta freudiana, constrói-se a base ideológica do movimento antropofágico.

Em 1917, Anita Malfatti, recém-chegada dos EUA, expôs em São Paulo suas obras como *O homem amarelo* e *O japonês*, recebendo duras críticas do escritor Monteiro Lobato. O autor escreve que as obras de Malfatti representavam a falta de habilidade, comparando o traço de Anita a uma brincadeira infantil. Como efeito das críticas, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Menotti Del Picchia, num ato de reconhecimento, decidem por marcar e introduzir a modernidade na arte brasileira, idealizando o que mais tarde chamaríamos de Semana de Arte Moderna ou Semana de 22. Não por acaso, acontece justo no centenário da Independência, reivindicando aí independência artística.

Financiada pela elite cafeeicultora de São Paulo, a semana acontece nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro, no Theatro Municipal – espaço vinculado à aristocracia paulista tradicional. Apontavam para a libertação da forma acadêmica em prol da espontaneidade, por uma escrita informal que fugisse do padrão da norma culta, aproximando a linguagem das ruas. Instigados pelas vanguardas europeias, aventavam pela absorção dos movimentos culturais do exterior no Brasil. A semana construía-se como um ensaio do que estava por vir. Calcados na reformulação da linguagem, na suplementação do naturalismo nas obras e na crítica ao modo burguês – mesmo sendo um evento elitista em relação à classe dominante –, edificavam o movimento. Neste sentido, propomos pensar nos paradoxos postos.

Entendendo a arte como possibilidade e lugar na e da cultura, bem como reconhecendo a importância da quebra e ruptura na promessa modernista para o país, abrimos espaço para a crítica. No mesmo sentido, dado por Oswald e Tarsila, de beber (ou comer) daquilo que a história nos entrega e, como efeito,

fazer um movimento crítico e original sem destituir o construído, nos interrogamos acerca das contradições que 22 traz na sua semana. Não é novidade que a pauliceia corria desvairada entre os integrantes do movimento e que, com isso, deixava marcas, mas o encontro se dava através da fome de transgressão. Transgredir o tradicional, o conservadorismo, transgredir o conceito de beleza e aproximar o considerado “feio”, que não tinha vez. Descolonizar a linguagem – aproximando quem fica à margem – e a busca feroz pelo destaque da brasilidade e do primitivismo de origem.

Entretanto, por onde andavam os sujeitos à margem em meio aos sapos? Nos perguntamos. Compreendemos que o movimento de descolonização da linguagem culta é um ato político na medida em que faz um giro na visão de sociedade, como ato subversivo e inclusivo, mas quem de fato fez parte desta fala comum? Comum a quem? Nos interrogamos. Pensando no arco de cem anos, chegamos à inquietante indagação: e hoje?

#### IV

Cem anos depois, entendemos que a controversa Semana de Arte Moderna pode render ainda interessantes reflexões. Com isto, no início deste ano pudemos realizar, em projeto conjunto do grupo de investigação Arte e Psicanálise com a comissão científica da SIG e com o Porto Verão Alegre, duas noites de debates sobre o centenário da Semana de 22 e seus desdobramentos. Dentre as interessantes falas proferidas neste evento, uma chamou atenção por se opor ao interesse pelo tema proposto, alegando que a semana foi irrelevante e que, em vez de discutirmos seus desdobramentos, deveríamos investir nosso tempo em outros estudos. Tal fala, proferida por uma representante da academia, finalizou sua participação com o dito “recomendo Machado de Assis!”.

De nossa parte, não julgamos haver qualquer problema na fala crítica à Semana de Arte Moderna. Inclusive, entendemos que a presença de uma posição contrária ao valor do Movimento de 22 contempla justamente a controvérsia daquele, e abre para o debate quanto aos paradoxos presentes no movimento, conforme supracitado. Entretanto, entendemos que há um ponto importante a ser levado em consideração, e que não foi contemplado pela dita fala. A psicanálise ensina, a partir da leitura de Freud realizada pelo psicanalista francês Jean Laplanche, que um processo de simbolização não implica somente o deslocamento de sentido de uma representação a outra, mas também um entretempos, momento crítico no qual verdadeiramente se encontra a fertilidade de tal processo. Sobre isso, diz Laplanche: “na simbolização, o que é verdadeiramente interessante, mais do que a relação terminal entre a representação de partida e a representação de chegada, é o próprio processo, o momento de trabalho da simbolização” (1989, p. 6).

Ou seja, desde uma perspectiva psicanalítica, não olhamos para a Semana de Arte Moderna somente a partir da ótica de seus produtos, mas do trabalho (ou, no mínimo, da tentativa de trabalho) de simbolização empreendida ali. Como afirma Laplanche (1989), o trabalho de simbolização implica momentos de dessimbolização, nos quais ligações são desfeitas abrindo a possibilidade para que novas ligações possam advir. Com isso, compreende-se que os paradoxos e as controvérsias indicam não a irrelevância, mas justamente a potência criativa e elaborativa da Semana de Arte Moderna.

Esta posição não implica negar as contradições dos modernistas, muito menos avaliar como positivas todas as suas produções. Isto porque acompanhamos Freud em suas contribuições sobre a *Nachträglichkeit*, e assim entendemos

## ARTIGO

que os resultados de um acontecimento não se medem dentro dos limites temporais do acontecimento propriamente dito, mas em todas as ressignificações a posteriori impulsionadas por este. Neste sentido, pode-se constatar a influência das ideias modernistas em diversas frentes, desde o movimento antropofágico, passando pela tropicália e chegando aos estudos de questões contemporâneas como a decolonialidade.

Podemos observar, então, como os ecos da Semana de Arte Moderna proporcionaram a abertura de possibilidades criativas e a busca por uma via alternativa à submissão aos padrões instituídos. Se acompanhamos Winnicott, podemos perceber que este é um movimento importante para a capacidade de aproveitar a vida:

Mais do que qualquer outra coisa, é a apreciação criativa que faz o indivíduo sentir que vale a pena viver. Em contraste direto com essa forma de lidar com a realidade externa está um relacionamento de submissão que reconhece o mundo e seus detalhes, mas apenas como algo a que se deve adequar ou que exige adaptação. A submissão traz ao indivíduo um sentimento de futilidade associado à ideia de que nada importa e de que a vida não é digna de ser vivida (2019, p. 108).

Em 1967, duas obras retomam, a nosso ver, o acontecimento de 22. A artista Lygia Clark apresenta uma obra-performance que se desenvolve em conjunto chamada *Baba Antropofágica*. O grupo se senta em uma roda, sendo um dos participantes designado a deitar no centro. Cada participante que compõe a roda é contemplado com um fio de linha de uma cor individual, que coloca na boca. De lábios cerrados, a fim de que este fio seja lentamente puxado para fora com os dedos, inicia uma tecedura conjunta. Cada comprimento de barbante sai da boca aglutinando saliva, baba que é conduzida pelo destino do fio e deita sobre o corpo ao centro, passando a integrar uma composição única – uma imagem de um processo grupal cujo movimento é de dentro para fora e se materializa num produto final cuja moldura é o próprio corpo. Ao término das linhas, o participante deitado se levanta e deixa somente a obra como monumento e índice de uma síntese conjunta, mistura da baba de cada um, compondo uma organicidade que confere à obra final uma corporalidade autônoma e singular, derivada da mistura. Observamos que esse corpo-obra é fruto de uma mistura e de um tecer conjunto. As múltiplas cores sugerem uma narrativa de composição; a origem do volume advindo de enlaces múltiplos de singularidades, o corpo como construto de agentes múltiplos em interconexão. A baba arranca da linha a definição de sua individualidade, até sua solidez física, e a transforma em potencial mistura e contaminação, em objeto fluido. A obra final toma corpo num processo de homogeneização com outro corpo, o próprio corpo do participante. É também um homomorfismo que permite à obra adquirir suas próprias pernas. Diante do corpo que se erige, buscamos o espaço, o tempo e a sensorialidade que o amparam. Pensa-se esse corpo a partir de uma complexa rede de relações. Aqui se coloca a obra de Hélio Oiticica, chamada *Tropicália*. É um ambiente virtual materializado numa sala de exposição. Se apresenta um espaço tropical, quase labiríntico, composto por elementos da cultura nacional como plantas, areia, araras, poemas-objetos, capas de Parangolé e até um aparelho de televisão. O próprio Hélio define (apud Ávila, 2019):

O ambiente criado era obviamente tropical, como num fundo de chácara e, o mais importante, havia a sensação de que se estaria de novo pisando na terra. Esta sensação sentira eu anteriormente ao caminhar pelos morros,

pela favela, e mesmo o percurso de entrar, sair, dobrar pelas “quebradas” de Tropicália, lembra muito as caminhadas pelo morro.

Interessante jogo entre ruas e vielas, contraste entre a civilidade das grandes avenidas e a marginalidade das quebradas da favela. Não poderíamos aí buscar o que há por entre essas quebradas, ousar a interioridade de uma viela, ousar adentrar um espaço fora da visibilidade comum? Hélio Oiticica parece fazer uma espécie de remontagem das entranhas da brasilidade como espaço sensorial e sensível.

## V

Não nos cabe – e nem imaginamos a possibilidade de um espaço que comportasse tal empreendimento – esgotar as diversas discussões proporcionadas pela conversa entre psicanálise e as contribuições provindas da Semana de Arte Moderna. Neste breve escrito, nossa tentativa foi a de proporcionar ao leitor uma amostra dos interessantes pontos de observação que se podem obter, ao nos voltarmos para o dito marco da cultura nacional, em *après-coup*, no qual cada volta através de suas complexidades e de seus paradoxos permite uma nova associação, uma nova mirada, lembrando a famosa frase proustiana de que “a única viagem verdadeira ... seria, não partir em busca de novas paragens, mas ter outros olhos” (Proust, 2014, p. 298).

Um exemplo disto foi a Semana de Arte Moderna da Periferia, promovida pelo poeta Sérgio Vaz, em 2007. Finalizamos este texto com um trecho do seu manifesto antropofágico periférico:

Contra os carrascos e as vítimas do sistema. Contra os covardes eruditos de aquário. Contra o artista serviçal escravo da vaidade. Contra os vampiros das verbas públicas e arte privada. A Arte que liberta não pode vir da mão que escraviza. Por uma Periferia que nos une pelo amor, pela dor e pela cor.

## REFERÊNCIAS

- Ávila, C. (2019). Oiticica – nasce a Tropicália. **Escuta Só**. Recuperado de <https://medium.com/@escutasompb/oiticica-nasce-a-tropic%C3%A1lia-94d52a494e45>
- Breton, A. (2001). Manifesto surrealista. In A. Breton, **Manifestos do surrealismo**. São Paulo: Nau.
- Freud, S. (1996). **Totem e tabu** (Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud, v. 13). Rio de Janeiro: Imago.
- Gombrich, E. (1999). **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC.
- Laplanche, J. (1989). **Problemáticas III: A sublimação**. São Paulo: Martins Fontes.
- Nietzsche, F. (2001). **Assim falou Zaratustra: Um livro para todos e para ninguém**. São Paulo: Companhia das Letras.
- Proust, M. (2014). **Em busca do tempo perdido: A prisioneira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Winnicott, D. W. (2019). **O brincar e a realidade**. São Paulo: Ubu Editora.