

Um breve estudo de apreciação estética: Aproximações entre obras de Pedro Moraleida e a poética surrealista

Adriana Barbosa Pereira (IPUSP)¹

Resumo:

Entre psicanálise e a estética surrealista estão as lentes do presente estudo de apreciação da obra do artista plástico mineiro Pedro Moraleida, reafirmando a força da lógica do inconsciente pensada como uma dimensão da existência estética no nosso tempo. A indissociável relação entre vida e obra de arte aponta para a presença da subjetividade desde a origem da obra, que por sua vez se estende no encontro entre obra e espectador, mediado e provocado pela forma da obra. O enigma das forças dissociativas de morte colocam em cheque as forças criativas da vida, a noção e o poder da sublimação. Neste trabalho as idéias do filósofo Merleau-Ponty, do esteta Pareyson e da psicanálise freudiana trançam teias entre vida e obra, morte e vida, criação e desconstrução, entre inconsciente e percepção.

Palavras-chave: psicanálise, apreciação estética, surrealismo

Introdução

Moraleida era para mim um desconhecido muito próximo. Circulávamos no mesmo meio social, o que me trouxe a oportunidade de ir à sua casa ver suas pinturas. Muitas cores, tamanhos grandes e suportes rústicos. Esses trabalhos, todos figurativos, traziam em seu material e forma as marcas de um fazer rápido, bruto, incessante. Desde então impressionou-me o grande número de quadros e pinturas, desenhos e colagens que ele produzia. Moraleida foi um artista extremamente produtivo tendo produzido em 22 anos de vida, 1450 desenhos, 450 pinturas, 250 textos, entre outros trabalhos.

Tive a chance de ir a três de suas exposições que sempre desencadeavam sensações de estranhamento, mal estar e também uma curiosa atração. Essas sensações juntas produziam em mim um enigma. Entre meu olhar e a obra, no encontro e desencontro entre minha percepção e aquele trabalho eu me perguntava: gosto ou não gosto dessas imagens? Em que elas me provocam? Era inegável, entretanto, que o trabalho, muito antes de eu poder responder se gostava ou não dele, me exigia trabalho psíquico. Minha apreciação dependia menos do meu 'gosto' do que de minha sensibilidade provocada pelas obras. Quando eu pensava decifrá-las algo me escapava ao sentido. Vale destacar que, paradoxalmente, o que se colocava para ser decifrado era o conflito escancarado da sexualidade e dos jogos sociais de poder presente tanto nos temas das imagens quanto em sua forma. Uma das características mais marcantes do trabalho de Moraleida é o fato das obras parecerem prontas para ser encontradas, no explícito conflito de figuras contrastantes associadas, coladas lado a lado, em seus trabalhos. Em uma fase de sua produção os símbolos religiosos estavam ali grudados às imagens da genitália masculina e feminina pintadas ou extraídas de revistas pornográficas. Muitas obras de Pedro Moraleida tem sua força na apresentação urgente do contraste e do conflito entre símbolos religiosos e políticos que representam a contenção e o encobrimento do sexo e a sexualidade e as produções sociais marginais que se empenham em tirar o véu, em despir-se de tudo aquilo que em nome de um pudor social vestimos. Além da apresentação desse conflito, a sexualidade é representada como impulso desordenado e parcial nas imagens de corpos fragmentos meio homem, meio bicho. A associação de Gastão Frota é precisa ao reconhecer no trabalho de Moraleida a influência do pensamento de Deleuze. De certo modo sua obra, em parte é uma tradução em

imagens de “um mundo de objetos parciais introjetados e projetados, comidos e cagados, que chamamos o mundo do simulacro”. Há outros trabalhos, no entanto, como os desenhos em grafite, cuja delicadeza é surpreendentemente contrastante com as formas mais brutas, explícitas e provocativas dos trabalhos descritos anteriormente.

O que se tornou inevitavelmente um outro grande enigma, e cabe saber a força da influência disso na minha leitura da obra de Moraleida, foi o fato de ele ter se jogado da sacada de seu apartamento, de altura pequena, deixando-o vivo os minutos suficientes para dizer o quanto se arrependera do feito. Infelizmente, o instante impulsivo de se deixar cair e a altura não foram insuficientes para impedir sua morte. A expressão ‘se deixar cair’ não aparece aqui para diminuir a intenção do ato suicida, pois não me parece duvidosa sua intencionalidade, já que mesmo que essa vontade tenha durado uma fração de segundo, sua força foi suficientemente intensa para não ter sido contida. Esta expressão me serve para colocar lado a lado as palavras ‘se deixar cair - não se deixar cair’, a fim de ressaltar as forças contrárias atuantes no psiquismo, e o limite tênue entre uma e outra, já que o que difere esses termos é apenas uma negatividade. ‘Se deixar’ ou ‘não se deixar’ dirá sempre da possibilidade de fazer um corte ou não no impulso ‘cair’. Uma das coisas mais assustadoras nos atos suicidas é o fato deste explicitar a proximidade, por demais estreita, entre viver e morrer.

1 A obra e o artista suicida

É por demais sedutor, assim como perigoso, olhar as obras de autores suicidas como um testemunho do suicídio do artista, tentando encontrar nela todos os rastros do desejo de morte, e neste a chave para a abertura explicativa de toda obra. Essa perspectiva pode perder de vista a obra se a investigação sobre o desejo de morte, isoladamente, funcionar como ‘causa’ do ‘efeito’ obra.

Por outro lado não se trata de mantermos vida do artista e obra de arte separadas. Vida e obra são indissociáveis e a relação entre elas não se dá por causalidade, mas sim por uma imbricada e complexa relação de motivações, de origens muito diversas, que se constituem justamente na inter-relação entre uma e outra. Obra e vida se interagem de tal forma que podemos perceber efeitos contínuos de uma em outra, ao ponto de a poética, o estilo e a formatividade¹ da obra levarem o artista a uma saída suicida², pois o fazer do artista é parte integrante, imbricada na sua vida. Por isso, essas características da obra não podem ser descoladas da subjetividade do artista, apesar desta última isoladamente, ser também insuficiente para a apreciação. É a obra que interage com o artista e com o espectador, é ela que, do lado do artista, o impulsiona a formar e a viver e, do lado do apreciador, se oferece como motivo de criação de enigmas, sensações e interpretações, através do encontro entre obra e subjetividade.

Sobre esse assunto, Merleau-Ponty afirma que a vida do artista traz em germe a obra, mas sempre conhecemos a obra e vemos sempre através dela a vida, carregando-a do sentido que damos à obra. Ele acredita que obra e vida estão interligadas mas que a obra a se fazer exige uma vida.

Pode-se pois ao mesmo tempo dizer que a vida de um autor nada nos revela e que se, soubéssemos sondá-la, nela tudo encontraríamos, já que se abre em sua obra. (MERLEAU-PONTY, 1948, pp. 125-6)

No entanto um efeito curioso pode ser visto no caso de artista que se suicidaram ao nos aproximarmos de sua obra, que é uma sombra da morte na obra. Ou seja, esse dado biográfico ganha um valor especial para apreciação da obra. Esse tema é trazido por Ana Cecília Carvalho em sua tese de doutoramento sobre a poética literária da escritora Sylvia Plath, que se matou aos 30 anos de

¹ Esses conceitos foram profundamente discutidos na disciplina “Psicologia Social da Arte no Campo da Recepção Estética” fundamentados no livro *O processo Artístico* de Luigi Pareyson (1984).

² Essa idéia foi exposta pelo professor João Frayze na disciplina citada acima.

idade, na qual se propõe a pensar sobre o conflito entre as forças destrutivas e construtivas que agem na criação artística.

Carvalho afirma que existe algo no trabalho de criação que coloca quem cria “diante de uma escolha terrível: escrever (criar) ou morrer – possibilidade surpreendente, pois indicadora da presença de forças destrutivas no centro do processo de criação”(CARVALHO, 1998, p. 12). Essa idéia complexifica toda a noção mais recorrente de sublimação na teoria psicanalítica.

A sublimação, derivado da palavra sublime, é um conceito freudiano utilizado para descrever atividades que dentro das forças atuantes no psiquismo tem origem e força sexual sem ter, no fim um objeto sexual como alvo, mas que, ao mesmo tempo, mantém a intensidade da força sexual. A atividade intelectual e artística são exemplos da derivação da pulsão sexual e da curiosidade sexual para fins mais aceitos e de interesse social, em uma perspectiva mais superficial da noção de sublimação. Vemos aqui a relevância e interferência da significação cultural nos mecanismos do psiquismo. É importante ressaltar que se, a princípio, a noção de sublimação aparece como uma passagem não patogênica das pulsões sexuais em atividade não diretamente sexuais, Freud fala dela como uma derivação das repressões dos elementos perversos da sexualidade. Ele também a relaciona à mecanismos presentes na idéia de apoio que sexualiza atividades somáticas ligadas a auto-conservação como a alimentação ou a visão. Em outro momento, depois de forjado o conceito de narcismo, reconhece-se uma passagem intermediária da libido sexual para o eu no mecanismo de sublimação. Assim, ela é prioritariamente associada a Eros em suas características de unir e ligar. Vale lembrar que esse conceito não foi amplamente discutido e muito pode se acrescentar a essa noção. Se a tomamos de modo menos complexo é uma noção que tende a escapar da lógica conflitiva de toda a teoria freudiana. Nesse ponto, onde sublimação e forças destrutivas se encontram vale a pena fazer trabalhar o conceito. Se não é comum encontrarmos manifestação pulsionais puras e é no conflito entre forças que o psiquismo se manifesta, é preciso rever o conceito de sublimação a partir dessa ótica, assim como a própria noção de narcisismo é revista a partir da idéia de melancolia, sendo o eu identificado com o objeto morto, tão exemplificado no título do texto de Green (1920) Narcisismo de Vida e Narcisismo de morte. Ou seja, trata-se de reconhecer a presença da pulsão de morte nos processos criativos tanto em sua potência criativa de ruptura, de descontinuidade que permite a inovação, quanto no fato de certos conteúdos sublimados serem explicitamente ligados à morte. A pulsão de morte se manifesta também na repetição do irrepresentável da morte que as atividades sublimatórias tentam figurar, mas no entanto, falham diante desse impossível. Vale acrescentar que não se trata de uma concepção que naturaliza a noção de pulsão, no sentido de tomá-la como elemento dado a priori que determina certo funcionamento psíquico, mas inversamente supô-la como elemento que se constitui intersubjetivamente e, sendo assim, culturalmente. No entanto, a morte, o sofrimento existencial, os conflitos sempre foram historicamente temas para a arte e para a filosofia, sem necessariamente levar todos que enfrentaram essas questões em suas atividades terem recorrido a uma saída suicida. A morte exige trabalho e a força mortífera de Tântalos também está presente na criação e na figuração, no entanto ela está amarrada, ligada a uma força de vida. O que falha nessa ligação que faz morrer a criação e que a criação faz morrer? A morte do artista interrompe a obra e a vida do artista é interrompida pela obra. Quando todas as forças atuam para apresentar os simulacros e para despir os instituídos incessantemente, a representação e o simbólico podem perder sua razão de ser e exigir um fim.

2 Um estudo de apreciação

Entre as várias obras reproduzidas no catálogo da exposição Coisas para fazer hoje (DAR-DOT, 2002), que ocorreu após a morte de Pedro Moraleida, na qual pude rever várias de suas obras, assim como conhecer outras, optei pela escolha de duas. Ambas eu já conhecia antes dessa última exposição e haviam sido criadas em uma mesma época. É possível reconhecer traços comuns entre elas, mas suas diferenças plásticas são suficientemente marcantes para que o exercício de a-

proximá-las seja exigido. Pareceu-me que entrelaçá-las em uma apreciação, extraindo suas semelhanças e diferenças era uma possibilidade rica de apreciação das obras. Esse encontro pode permitir que mais um ‘elemento interno’, uma outra obra do mesmo artista, além da formatividade da própria obra, juntos, construam aberturas interpretativas mais significativas.

2.1 A poética surrealista e o trabalho de Moraleida

O Surrealismo, poética que possui algumas semelhanças com o Dadaísmo (Duchamp), foi encabeçada por Breton, estudioso da pesquisa psicanalítica de Freud sobre o inconsciente e fundamentou-se como “teoria do irracional ou inconsciente na arte”(ARGAN, 1992, p. 360). Seu manifesto é de 1924 e descreve o Surrealismo como

(...) automatismo psíquico puro através do qual nos propomos exprimir tanto verbalmente quanto por escrito ou de outras formas o funcionamento real do pensamento; ditado do pensamento com ausência de todo o controle exercido pela razão, além de toda e qualquer preocupação estética e moral. (BRETON, 1991, p. 157)

As descobertas clínicas e teóricas da psicanálise sobre o inconsciente, e seu modo particular de funcionamento psíquico, foram extremamente atraentes para alguns artistas a medida que este funcionamento tinha como paradigma o pensamento inconsciente na produção de imagens. “No inconsciente pensa-se por imagens”(ARGAN, 1992, p. 360). A arte, nessa poética poderia servir como forma de trazer imagens inconscientes à superfície e permitir que o inconsciente fosse pensado como uma “dimensão da existência estética, como a própria dimensão da arte” (ibidem).

Sendo assim, a força e importância da experiência onírica, são capturadas também pela arte permitindo, assim como nos sonhos, a conjunção de elementos que para a consciência parecem distintos, desligados, em uma relação que se solidifica justamente por sua aparente e consciente falta de lógica. Os objetos surrealistas, assim como os oníricos, são deslocados de suas significações usuais e subvertidos em seus usos. Essa lógica particular característica dos processos inconscientes, no surrealismo, não são apenas permitidas, como perseguidas. De Micheli (1991, pp. 156-7) sugere que, descoberta a importância do sonho para a vida psíquica, faz-se necessário, então, forjar possibilidades de encontro entre o pensamento do sonho e o de vigília a fim de criar uma realidade absoluta, uma surrealidade.

A produção de figuração no Surrealismo parte do pressuposto de subversão entre as imagens das coisas e suas significações assim como faz o processo onírico. Tenta-se assim criar “um reino do espírito onde ele se liberte de toda gravidade e inibição, de todo complexo, atingindo uma liberdade inigualável, incondicionada”, através de uma fusão entre sonho e realidade permitindo a existência de um homem restituído de sua integridade.

O movimento surrealista pretendeu também explicitar a fratura entre arte e sociedade, entre arte e vida, fratura entre o mundo externo e o mundo interno, entre fantasia e realidade. Todo o esforço surrealista era tentar encontrar uma mediação entre essas duas margens.

O valor dado ao inconsciente, na poética em questão, serve também à revolta contra os bons “costumes”, o “bom senso” e o “decoro” burgueses. Esse conceito forjado pela teoria e clínica psicanalítica, pôde fazer o mundo reconhecer os conteúdos e formas pouco ortodoxas, não racionais e sem pudor, que compõe o mundo psíquico. O uso da teoria do inconsciente pelo surrealismo vem a serviço de “demonstrar que as enaltecidas virtudes da classe no poder não passam de uma fachada”(ARGAN, 1992, p. 361).

Ele (o surrealismo) respondia com mais violência e verdade do que qualquer outra tendência a pergunta que os intelectuais se faziam em toda parte da Europa: como sair da angústia da crise? A resposta dada pelo Surrealis-

mo era rica em sugestões e promessas. Era uma séria tentativa de resposta (DE MICHELI, 1991, p. 172).

Há várias características das obras de Pedro Moraleida que podem ser aproximadas da poética surrealista: o fazer incessante, bruto, gestual, típico de seu estilo, sem apego a uma técnica o que garante a potência da formatividade de sua obra; o uso imagens coladas, retiradas de seus contextos usuais; a explicitação dos conflitos do poder e dos lugares instituídos, da cultura erudita e a sexualidade do mundo psíquico. Sendo assim, o trabalho desse artista não tem como tiveram para outros artistas do movimento surrealista uma intenção mediadora entre os pólos dessa dicotomia entre realidade e realidade psíquica, entre realidade e sonho. Bem ao contrário seu trabalho, em boa parte, coloca no mesmo plano, na mesma tela o conflito exarcebando a impossibilidade de síntese.

Na obra *Sentindo um cansaço mortal por representar o humano sem fazer parte do humano*³, da série Capela Sistina há uma junção de símbolos antagônicos. O formato da tela é um tridente, uma menção simbólica estereotipada do “diabo”, principalmente quando associada a uma figura com chifres que se repete. Há também uma figura humana cuja cabeça é uma caveira, imagens de sexo entre humanos e animais, uma outra figura com duas cabeças. Na parte central da tela há cruzes, símbolo mais que impregnado da religiosidade cristã. Soldados armados, representantes da repressão, do poder e dos bons costumes tem o seu sexo amostra em posição masturbatória e rostos inexpressivos. Essa ligação visual entre símbolos de posições opostas, ou desviadas de sua imagem mais comum, pode nos parecer inicialmente estereotipada, mas não se pode negar o surgimento de uma sensação de estranhamento e mal estar acompanhada de uma atração justamente pela junção entre essas imagens antagônicas.

Na série *Presidentes americanos e líderes comunistas vendem anúncios pornográficos*. Mao Tsé Tung, Fidel Castro, George Washington, Abraham Lincoln e John Kennedy aparecem, quase todos de pernas abertas, mostrando seus sexos, uns masculinos e outros femininos conforme as mensagens escritas nos balões. Esses homens fazem, em inglês, apelos pornográficos, em uma ironia mais que explícita com os historicamente reconhecidos representantes públicos do poder.

Há outras obras, de técnica mista, nas quais pinturas e colagens de revistas, associam imagens sacras, de arte erudita à imagens pornográficas em um uso irrestrito e de denúncia da reprodução comercial e incessante de imagens sejam elas quais forem. As imagens são desconcertantemente explícitas e, associadas às imagens carregadas de forte representação simbólica juntamente com a gestualidade da pintura, bruta e intensa, de muitas cores, figuras deformadas e rostos assustados, produzem um efeito marcante de atração e horror.

Pode-se reconhecer no modo como Moraleida forma sua obra, traços do que Marx Ernst define como a força do objeto encontrado, - *objet trouvé* -. Este se caracteriza pela estimulação da imaginação erótica e não necessariamente pelo processo de síntese poética e tem como maior fim uma certa irritabilidade do espírito. Para que tal força alcance seu alvo, Marx Ernst propõe como ‘modo de formar’ surrealista não apenas o uso subvertido de objetos comuns, característica do objeto encontrado, como também outros procedimentos capazes de se alcançar o automatismo surrealista. Este conceito tem sua origem na idéia de automatismo psíquico e na método da associação livre do paciente em análise forjado por Freud, no qual através desse modo de falar, que se pretende menos censurado, produz-se um encontro entre os pensamentos conscientes e os inconscientes. O automatismo surrealista tem como ideal construir um modo pelo qual sonho e realidade se encontram em uma surrealidade. A fotomontagem é um destes recursos que foi criado por Ernst super-utilizado por Moraleida que também fez uso intenso da escrita automática. Ela está presente em quase todos seus trabalhos plásticos, dando-lhes nomes como mais um recurso de composição. Pedro Moraleida

³ Remeto o leitor ao site www.cave.cave.nom.br no qual há uma apresentação eletrônica das imagens descritas aqui. Optou-se por essa solução, apesar de não ser ideal, devida a dificuldade de reprodução de pinturas em publicações não especializadas em artes plásticas.

escrevia não apenas em suas telas, desenhos, assim como desenhava em seus livros, mas o fazia também como mais um meio de expressão. Era comum seus escritos automáticos, pouco formais ou explicativos acompanharem suas exposições. Na escrita a plasticidade não foi abandonada e Pedro criou para si um caligrafia muito própria. Moraleida também faz uso em seus textos, apresentação transformada de trechos muito reproduzidos de autores tais como Freud, Lacan, Deleuze, citando apenas alguns. Essa re-apresentação, aponta tanto para o uso industrial e mercadológico dos textos e das idéias, na repetição que ele assume no nosso tempo, como para o fato de, mantendo uma impressão de eco ou de repetição, o texto ser apropriado e modificado por Moraleida.

Parece claro que o trabalho formativo não se conclui em uma única obra, e ele pede uma série demonstrando a necessidade do artista produzi-las e da obra de ser produzida intensamente. Isso faz com que o apreciador só tenha a dimensão do impacto de seu trabalho quando suas obras são vistas em seu conjunto. As dimensões de muitas peças são exageradas em conformidade com seu conteúdo e expressividade, mas as imagens em pequena dimensão, retiradas de seus lugares de origem, das revistas e livros diversos, de seu uso habitual, provocam um conflito no foco. O conflito está presente plasticamente em todos os pontos, entre as imagens discrepantes produzindo um conjunto, assim como em seus conteúdos e formas.

Sobre a forma e conteúdo da obra de arte, Pareyson afirma que estes são inseparáveis e formar é ao mesmo tempo inventar, figurar e descobrir. “Ela (arte) é um tal fazer que enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer”(PAREYSON, 1984, p. 32). Neste aspecto podemos pensar que o trabalho de Moraleida é bem sucedido em sua formatividade já que conteúdo e forma estão entrelaçados de tal maneira que não há um sem o outro. Não há conteúdo figurativo que pudesse se abster de se representar em sua própria forma, e no caso deste artista seu fazer rudimentar, grosseiro, com mistura de materiais e suportes diversos, dão uma caráter precário, automático, pouco racionalizado, essenciais aos efeitos intensos da obra.

Já o desenho *O beijo*, assim como os outros da série da qual faz parte, também podem ser associados⁴ à alguns desenhos de Picasso. Este também foi um artista que, apesar de não ter o feito de forma manifesta, contribuiu para o projeto surrealista e tomou a deformidade das imagens como um recurso estético na formatividade de sua obra. Ao contrário dos outros trabalhos de Moraleida, este desenho quer especialmente ser visto com calma, sem desconcerto. A expressividade das linhas, das poucas cores surpreende pela simplicidade. Ainda assim é possível reconhecer nele também aspectos conflitivos, entre a calma e a tensão.

Há um traço marcante e explícito em várias obras, das penetrações de um corpo no outro que me parece estar aí presente (apesar de se chamar *O beijo* a posição dessas duas figuras é a de um ato sexual) nas sobreposições das linhas, no fato de uma conter dentro de si outras. No entanto, nessa figura, e em algumas outras da série esse parece um modo possível de encontro entre os seres. Essa série parece ter possibilitado uma resolução expressiva menos dissociativa.

Em alguns momentos da apreciação da obra de Moraleida, a impregnação das imagens dos órgãos genitais masculinos e femininos e da inúmeras imagens de penetração de um corpo em outro sugere que essas são representantes de um enigma insolúvel da obra que pede captura do apreciador. O enigma dado pela repetição destas imagens desconcertantes é capaz de provocar no apreciador uma sensação muito mais complexa, universal e menos explícita do que as imagens, que diz do enigma inconsciente da diferença entre os sexos, das hipóteses infantis calcadas na idéia de castração, no enigma da convivência conflitiva entre forças psíquicas de associação (vida) e dissociação (morte) e, finalmente, no extenso problema subjetivo de como se dá, entre o amor e a agressão, a relação entre um e outro humano.

⁴ Essa associação foi feita por Gastão Frota, comentador do trabalho artístico de Pedro Moraleida e empreendedor do projeto que acolheu sua exposição póstuma.

É extremamente interessante como esses traços me parecem presentes em ambas as obras *O Beijo* e *Sentindo um cansaço....* entre outras, apesar de sua diferença plástica e de seu conteúdo explícito. Caberá perguntar se uma obra ‘contamina’, ou seja influencia de maneira decisiva a leitura da outra, e nesse caso se a obra mais intensa, desconcertante e explícita se sobrepõe à imagem clara, nítida e despretensiosa? Mas estará na obra a sobreposição, por conterem ambos conteúdos expressivos semelhantes apesar de formas muito diferentes? Ou estará em mim, na projeção do meu olhar que depois de impactada pela força da obra mais agressiva, vê também os conteúdos de uma na outra, apesar de em *O beijo*, como já foi afirmado, esses serem tratados de forma mais integradora? Ou será que só podemos pensar que no encontro entre obra e apreciador, e podemos pensar o artista como um e outro⁵, ao mesmo tempo um e outro constroem um espaço no qual as interpretações se dão?

A dor, o mal estar, os conflitos, as contradições foram excluídas por muitas correntes artísticas. As obras oriundas de um imaginário perverso, contendo corpos deformados, cenas de sadismo e masoquismo, a obscenidade e o mortífero por muito tempo não tiveram lugar na história da arte principalmente por causar no espectador rapidamente o desprezo, no lugar da perplexidade, da surpresa e do enigma que permitem a apreciação⁶. A força do belo, do prazer⁷ no fazer artístico e na apreciação, e da idéia da arte como um fazer bem sucedido das forças psíquicas de restituição e de reparação⁸, muito provavelmente, foram mais aceitas por uma ótica artística tão otimista quanto idealizada. Não se trata de negar a importância destas forças no fazer artístico, mas de pensá-las como determinantes não exclusivas. A poética Surrealista permitiu, através da aproximação com o conceito de inconsciente psicanalítico, que formas menos integradoras fossem expostas e sensações e interpretações menos apaziguadoras ou inócuas fossem também valorizadas. No entanto, cabe acentuar o idealismo presente também nas proposições surrealista que acreditaram, em alguns momentos, em um possível encontro entre sonho e realidade, negando o contínuo conflito constitutivo de todo e qualquer psiquismo e dos elementos mediadores necessários para qualquer encontro entre inconsciente e consciente. Muito raramente encontramos uma exposição direta do inconsciente, o que podemos supor, é que suas forças juntamente com as de outras instâncias psíquicas, mais ou menos censuradoras, podem produzir figurações que carregam na forma como aparecem já um longo e exaustivo trabalho psíquico figurativo.

Conclusão

A poética surrealista pretende ser tão próxima do inconsciente ao ponto de afastar todos recursos de defesa de outras instâncias psíquicas capazes de proteger o psiquismo das avassaladoras imagens e pensamentos mortíferos. Sabemos, no entanto, que o ‘inconsciente à céu aberto’ não é algo com o qual decidimos nos encontrar ou não, e que, faz parte de um processo muito mais complexo do que a escolha deliberada por um certa poética. Ainda assim, muitos outros artistas, surrealistas ou não, puderam, em seu trabalho artístico, se aproximar da morte sem por isso interromperem suas vidas, pois não é uma poética que isoladamente impele à morte.⁹ Se as motivações da obra já me provocavam nos primeiros contatos com o trabalho de Moraleida, outros enigmas se configuraram após ele ter se deixado cair. O artista pode encarnar na sua vida e no seu corpo aquilo

⁵ O artista está neste lugar e também no de apreciador dependendo do momento de sua relação com a obra, ou seja, se ela ainda está por fazer, ou se já foi concluída e pode ser vista pelo artista agora um apreciador.

⁶ Essas idéias foram expostas pelo Professor Doutor João Frayze em comunicação oral, no MAC/USP, em Maio de 2003.

⁷ Esse é o caso por exemplo dos artigos de W. R. D Fairbairn, *Prolegomena to a psychology of art* em *From instinct to self: selected papers of W.R. Fairbairn*. Jason Aronson: London, s/d, pp.381-395

⁸ Essas idéias estão presentes nas abordagens psicanalíticas kleinianas que tratam do fazer artísticos

⁹ Esse é o caso, por exemplo dos artistas Natkin e Rothko ambos da linha artística *Colour Field* e próximos de experiência de morte, cujo destino da obra e de vida, no segundo, se aproxima muito mais alcança a morte, o que não acontece com o primeiro.

com o qual trabalha e sua crítica e crenças sobre a existência serem tão próximas do seu eu que a vida ou a morte se juntam em um ato de força intensa, como o suicídio, que leva ao nada e à promessa de apaziguamento. Desnudar as censuras e o pudor, gritar os segredos, desfazer a ilusão de unidade do corpo e do apaziguamento da pulsão sexual desmancha os simulacros que nos constitui, tem a potência de nos tirar de nossos lugares. O que não queríamos, apesar de supormos, é que a desconstrução e o esvaziamento dessa artificialidade¹⁰ da qual somos feitos, e da qual a arte também foi feita, leva junto as defesas de quem se oferece com sua subjetividade e seu corpo para tal denúncia.

Referências Bibliográficas

- [1] ARGAN, G.C. Arte Moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- [2] BRETON, A. Primeiro Manifesto Surrealista. In: De Micheli, M. As Vanguardas Artísticas do Século XX. São Paulo, Martins Fontes, 1991.
- [3] CARVALHO, Ana Cecília. Escrita com fim, escrita sem fim: A poética do suicídio em Sylvia Plath. Doutorado em Literatura Comparada – FALE – UFMG, 1998.
- [4] DARDOT, Marilá. Catálogo “Pano de chão se arrastando pelo chão”, 2002. Parte integrante do Projeto “Caminhando do Lado Selvagem”, aprovado pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte.
- [5] DE MICHELI, M As vanguardas artísticas do século XX. São Paulo, Martins Fontes, 1991.
- [6] FROTA, Gastão . O moral e os bons costumes. Belo Horizonte, Suplemento Literário, ano 38/ n 1273, 2004.
- [7] GREEN, André. Narcisismo de vida, narcisismo de morte. Tradução Cláudia Berliner. São Paulo: Escuta, 1988.
- [8] MERLEAU-PONTY, Maurice. (1948) In: Os Pensadores. Merleau-Ponty. A dúvida de Cézanne. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- [9] PAREYSON, Luigi. Os problemas da Estética. São Paulo, Martins Fontes, 1984

Autor(es)

¹ **Adriana Pereira, Mestre**
Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (IPUSP)
dribp@terra.com.br

¹⁰ A palavra artificial tem dois importantes significados “1-produzido pela arte ou pela indústria, não natural 2-que não é espontâneo; forçado, fingido”