



UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PERNAMBUCO

COORDENAÇÃO GERAL DE PÓS-GRADUAÇÃO

PROGRAMA DE MESTRADO EM PSICOLOGIA CLÍNICA

**LINHA DE PESQUISA EM PSICOPATOLOGIA FUNDAMENTAL
E PSICANÁLISE**

Mário Cysneiros de Oliveira Neto

A Morada do Artista

Recife
2018

Mário Cysneiros de Oliveira Neto

A Morada do Artista

Dissertação apresentada ao programa de
Psicologia Clínica da Universidade
Católica de Pernambuco para a obtenção
do Título de Mestre.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Veronique Donard

Recife
2018

O48m Oliveira Neto, Mario Cysneiros de
A morada do artista / Mario Cysneiros de Oliveira
Neto ; orientador Veronique Donard, 2018.
120 f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Católica de
Pernambuco. Pró-Reitoria Acadêmica. Coordenação Geral
de Pós-Graduação. Mestrado em Psicologia Clínica. 2018.

1. Psicanálise e arte. 2. Arte - Aspectos psicológicos.
3. Filosofia. 4. Criatividade - Aspectos psicológicos. 5.
Brennan, Francisco, 1927- . I. Título.

CDU 159.964.2

Catarina Maria Drahomiro Duarte - CRB-4/463

UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PERNAMBUCO

COORDENAÇÃO GERAL DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE MESTRADO EM PSICOLOGIA CLÍNICA
LINHA DE PESQUISA EM PSICOPATOLOGIA
FUNDAMENTAL E PSICANÁLISE

MÁRIO CYSNEIROS DE OLIVEIRA NETO
A MORADA DO ARTISTA

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. VINCENZO DI MATTEO – Examinador Externo

Prof^ª. Dra. ANA LÚCIA FRANCISCO – Examinadora Interna

Prof^ª. Dra. VERONIQUE DONARD - Orientadora

Recife
2017

Dedico este texto à Arte e artistas.

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai pelo apoio e incentivos fundamentais em minha formação e à minha mãe (*in memoriam*) pela influência em minha vida.

À orientadora Professora Veronique Donard pela dedicação, por ter ofertado estrutura, confiança e ter desenvolvido com sabedoria as potencialidades da pesquisa.

Ao mestre Francisco Brennand pela extraordinária oportunidade. Serei eternamente grato pelo contato e aprendizado adquirido.

Ao meu irmão e grande companheiro de vida Manuel e Tia Tereza, pela importância em minha vida, e grande suporte nos últimos tempos.

Aos parentes das famílias Mendonça e Cysneiros. Em especial à Lourdes, às tias Ângela, Virgínia, Teca e tio Lula e João. Aos primos Paulinho, Amaro e Daniel. E um forte beijo saudoso para Vovó Célia.

Aos professores da Universidade Católica de Pernambuco, que me acolheram com carinho e entusiasmo, em especial a professora Consuelo Passos; e um forte abraço aos amigos que fiz no curso.

A disponibilidade, atenção, preciosas sugestões e incentivo dos Professores avaliadores, Ana Lucia Francisco e Vincenzo Di Matteo.

À querida amiga Marinez Teixeira pela sensibilidade e enorme profissionalismo. Sua ajuda, me acolhendo na Oficina e apresentando dados sobre Brennand, foram fundamentais. Também agradeço à Cristiane Dantas pelo suporte e intercâmbios essenciais com o artista.

Aos queridos Professores e amigos Eniel Sabino e Emíla de Moraes, pela gentileza e preciosas ajudas.

Ao amigo e fotógrafo Felipe Schuler pelo apoio e registro da entrevista com Francisco.

Aos queridos amigos do grupo *Casa de Diego*, os da Música e os de Casa Forte.

O que está embaixo é como o que está em cima e o que está em cima é como o que está embaixo, para realizar os milagres de uma única coisa.¹

¹ Uma das assertivas da *Tábua de Esmeralda* de Hermes Trismegisto.

RESUMO

Realizamos nesta dissertação um estudo reflexivo sobre algumas razões da existência do impulso criativo e da Arte. Tivemos como objetivo geral investigar as motivações da produção e apreciação da arte através de teorias da psicanálise, filosofia e imersão no universo artístico de Francisco Brennand. Da psicanálise, estudamos os conceitos *pulsão*, *fantasia* e *sublimação* em Sigmund Freud, o vínculo entre sexualidade e regressão ao útero materno em Sándor Ferenczi e a teoria da criatividade de Donald Woods Winnicott. Da filosofia, utilizamos o conceito de *vontade* de Arthur Schopenhauer, a vivência subjetiva dos espaços na teoria de Gaston Bachelard e os fenômenos da transcendência sob o prisma de Platão. Sobre a pesquisa de campo, investigamos os aspectos criativos de Francisco Brennand e sua relação com seu atelier a partir do contato pessoal e entrevista com o artista, por meio de visitas à Oficina Brennand e acesso ao acervo artístico e bibliográfico do local, por textos e vídeos publicados na mídia. Colhidos os dados, estabelecemos conexões entre sua produção artística com as teorias estudadas e desenvolvemos algumas intuições e reflexões. Orientamos a pesquisa a partir de dimensões, três espaços, o *intrapíquico*, *intersubjetivo* e *transcendência*, e para facilitar o entendimento de nosso propósito criamos uma imagem metafórica, *A Árvore da existência*, que, respeitando essa tripartição, organiza nosso escrito teórico e oferta um panorama geral da dinâmica entre as dimensões. Consideramos a presença de um sentimento de mal-estar existencial decorrente da interação entre tais dimensões, por existir um conflito de forças opostas, cada plano buscando se impor aos demais e ser predominante. Então seguimos a hipótese norteadora de que pela fruição da arte, sua criação e contemplação, haveria a diminuição do mal-estar; e que tal minoração de desconforto ocorreria a partir de duas experiências principais, dois fenômenos, a ampliação existencial com alcance de planos metafísicos e o movimento de retorno a um passado mítico de fusão e completude – *o fogo*. Tal fato demonstrou semelhanças entre os caminhos e destinos da sexualidade e arte, o sexo e o divino, o caos e o mundo superior. E o presente texto buscou explorar alguns desses propósitos e suas vias de realização.

Palavras-chave: Psicanálise, Arte, Filosofia e Francisco Brennand

ABSTRACT

In this dissertation we have realized a reflective study over some of the reasons for the existence of the creative impulse and of Art. We had as a general goal to investigate the motivations for production and appreciation of art through theories of psychanalyses, philosophy and immersion in the artistic universe of Francisco Brennand. From psychanalyses, we've studied the concepts of *pulsion*, *phantasy* and *sublimation* in Sigmund Freud, the bond between sexuality and regression to the motherly womb in Sándor Ferenczi and the theory of creativity of Donald Woods Winnicott. From philosophy, we've used the concept of *will* from Arthur Schopenhauer, the subjective experience of spaces in the theory of Gaston Bachelard and the transcendence phenomena under the prism of Plato. Concerning the field research, we've investigated the creative aspects of Francisco Brennand and his relations with his atelier through personal contact and an interview with the artist, visits to the Oficina Brennand and access to the artistic and bibliographical collection of the place, as well as through texts and videos published in the media. Having collected the data, we've established connections between his artistic production with the theories studied and we've developed some thought and intuitions. We've oriented the research from dimensions, three spaces, the *intrapsychic*, *intersubjective* and *transcendence*, and to facilitate the understanding of our purpose we've created a metaphorical image, *The Tree of Existence*, which, respecting this tripartition, organizes our theoretical writings and offers a general view of the existing dynamics between the dimensions. We've considered the presence of a feeling of existential discomfort due to the interaction between those dimensions, and the existence of a conflict of opposing forces, each plane seeking to impose itself over the other and be dominant. Then we followed the guiding hypothesis that through the fruition of art, its creation and contemplation, there would be a reduction in the feeling of discomfort, and that this decrease would happen through two main experiences, two phenomena, the existential increase due to the achievement of metaphysical planes and the movement of return to a mythical past of fusion and completeness – *the fire*. This fact showed resemblances between the path and destiny of sexuality and art, sex and the divine, chaos and the superior world. The present text sought to explore some of these purposes and their means of realization.

Key-words: Psychoanalysis, Art, Philosophy, Francisco Brennand.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
I. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA. TRÊS DIMENSÕES DA EXISTÊNCIA E METÁFORA DA ÁRVORE	19
1.1. O Intraprésiquico (Raiz)	23
1.1.1. contribuições filosóficas de Arthur Schopenhauer	23
1.1.2. Freud e a pulsão	27
1.1.3. sublimação	33
1.1.4. fantasia	36
1.2. O Intersubjetivo (Tronco)	42
1.2.1. criatividade	42
1.2.2. técnica e apreciação social da arte	47
1.2.3. vivência subjetiva do espaço	51
1.3. Sobre a Transcendência (Copa)	55
1.3.1. a queixa humana	56
1.3.2. uma hipótese sobre o desconforto existencial	59
1.3.3. prometeu como o artista	60
1.3.4. o estado sublime e a transcendência	65
1.3.5. a morada na transcendência	70
II. REFLEXÕES ACERCA DA ARTE DE FRANCISCO BRENNAND	77
2.1. aspectos biográficos	80
2.2. paraíso perdido	85
2.3. o atelier (oficina Brennand) e a origem da vida	90
2.4. o sexual e as esculturas	94
	10

2.5. estranhamento e inquietação	98
2.6. o fogo e sua relação com a arte	101
CONSIDERAÇÕES FINAIS	107
REFERÊNCIAS	111
ANEXOS	
I Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) assinado por Francisco Brennand	117
II Termo de Autorização para o acesso ao acervo da Oficina Brennand	119

INTRODUÇÃO

Ao pensarmos sobre quais seriam as possíveis origens do impulso criativo artístico ou as razões da existência da arte, nos vemos pisando em terreno incerto, hipotético e até mesmo mítico. Trata-se de um fenômeno enigmático e complexo, porém, todos – ou boa parte de – nós sentimos os efeitos que se presentificam ao apreciarmos uma obra de arte. Do mesmo modo, também nos parece intrigante muitos atribuírem um alto grau de importância a estas produções, mesmo sem conseguir compreender a Arte em sua essência.

A produção de arte se caracteriza por ser um dos atos humanos mais sofisticados e nos define como seres diferenciados dentre as formas de vida. Autores de diversos campos, ao longo de séculos, empreenderam análises e interpretações sobre a experiência artística; no entanto, nunca se esgotaram as possíveis leituras ou será atingido o nível completo de entendimento acerca deste processo.

Como pesquisador, vimos realizando investigações há alguns anos no campo do conhecimento sobre as relações entre arte e psicanálise. Durante um curso de pós-graduação, especialização também inserida no campo geral da psicanálise clínica, surgiu a primeira oportunidade de focar e estudar os escritos freudianos sobre arte, o que culminou numa monografia intitulada *Freud e a Arte*.

Nesse momento de formação do mestrado, seguimos novamente os trilhos da arte e psicanálise. Porém, desta vez com a oportunidade de realizar um desejo antigo, a busca de articulações com o rico campo da filosofia. Foi uma proveitosa escolha, acolhida e estimulada de modo preciso pela orientadora Professora Veronique Donard, que ampliou nossas compreensões sobre o fenômeno artístico.

Para além das incursões acadêmicas, talvez seja interessante também considerar nossas experiências enquanto produtor de arte. Cresci num ambiente musical, sendo músico desde os quatorze anos, exerci essa atividade (também profissionalmente) e produzi algumas obras. Por isso, naturalmente e em última instância, esta pesquisa é fruto de uma inquietação pessoal.

Acreditamos que é de crucial importância o cultivo, a fruição e compreensão de certos aspectos dos fenômenos artísticos, não apenas pela possibilidade de elevação cultural e aquisição de conhecimento. A partir da arte, e nosso texto teve como principal objetivo corroborar este pensamento, podemos ampliar nossa experiência existencial e diminuir nossos mal-estares. Nesse sentido, a relevância da pesquisa se apresenta pela investigação e

formulação de novos pontos de vista que, por sua vez, podem abrir campos para novas investigações.

Interessante se pensar que a arte foi um passo extravagante na evolução da vida. Não existe uma resposta final sobre as razões que levaram essa atividade a surgir com os primeiros momentos de civilização; não haveria razão prática para isto. Contudo, podemos formular alguns indícios e hipóteses.

Supomos que tais produções surgiram quando as faculdades imaginativas, reflexivas e intuitivas se tornaram presentes, e o homem percebeu que, além do mundo físico, concreto e limitado, existiam outros planos: um mundo interno, que a psicanálise compreende como regido pelas pulsões e se apresenta pelos derivados da fantasia, e outro, que é o plano superior da transcendência, que sentimos existir a partir dos fenômenos decorrentes de nossa essência íntima, a alma². Talvez estejamos, com a arte, buscando expandir nossa existência, diminuir o mal-estar e habitar outras *moradas* para além desta física-material.

Para Freud, a realidade é, como um todo ou em parte, insuportável, pois comporta inúmeras exigências e frustrações. A partir de formulações teóricas do texto *O mal-estar na civilização* (1930/1977) e citando apenas alguns exemplos que acreditamos serem primordiais, podemos afirmar que, *internamente*, por meio da vida pulsional e de nosso mundo psíquico, vivenciamos impulsos que clamam insistentemente por sua realização, numa medida que ultrapassa nossa possibilidade real de execução. Sofremos também com a presença de sentimentos e desejos ambivalentes, contraditórios e conflituosos, que demandam atenção e satisfação, apesar dos diferentes destinos a que eles nos levariam.

Externamente, nos reconhecemos vulneráveis fisicamente, pois percebemos a fragilidade constitutiva de nossos corpos e sua deterioração ao longo do tempo. Vemos a enorme força da natureza, dos fenômenos climáticos e compreendemos o quanto estamos indefesos frente aos desastres e alterações ambientais. Também na esfera externa, no contexto das nossas relações sociais, sentimos uma aflitiva opressão oriunda da adequação forçada às normas e exigências culturais que nos ditam quase que por completo como podemos e devemos agir perante nossos semelhantes.

E, para lidar com tal condição, o aparelho psíquico do ser humano desenvolveu alguns mecanismos. São possíveis saídas para tais desconfortos, apesar de nenhuma delas resolver de modo completo a situação precária onde nos encontramos.

² Utilizamos nesta dissertação o entendimento de alma a partir da teoria platônica, que a define como nossa essência imutável, eterna e divina. Ela anima o corpo e é oriunda do mundo perfeito das Ideias. Em sua passagem terrena se encontra presa na materialidade física que é transitória e imperfeita. (*Fedro*, Sec. IV a.C./1975).

Seguindo as indicações do texto freudiano (1930/1977), afora a religião, que para ele funciona a modo de uma remodelação delirante da realidade, um primeiro caminho são os empreendimentos que possibilitam o homem obter conhecimento e exercer alguma mudança na natureza e melhorar sua vida, e como exemplo cita a ciência. Outra alternativa é encontrada com o uso das substâncias tóxicas, que nos tornam menos sensíveis à realidade, alterando a química e influenciando nosso modo de perceber e sentir a vida.

Outra possível saída do mal-estar é curiosamente encontrada pelo caminho da doença psíquica. Segundo o autor (1924/1977), em função de certos quadros psicopatológicos nos afastamos da realidade de modo mais ou menos amplo. O sujeito que é invadido por uma forte presença de sintomas neuróticos ou psicóticos, desloca e perde energia mental e capacidade para lidar com os aspectos da realidade interna e externa. Sua energia psíquica e atenção estão voltados para os serviços de execuções dos sintomas, atos repetitivos e desnecessários. Há uma baixa na capacidade de interação com realidades externas ou demandas internas pelo investimento empregado nas realizações das conciliações sintomáticas.

Os sintomas podem tanto aparecer com caráter e atuações pelas vias físicas, por comportamentos, atos repetitivos e “sem sentidos”, como no plano mental, por pensamentos ruminantes, estranhos, chegando a possibilidade, quando em quadro grave, de irrupção de alucinações e delírios.³

Por último, retornando ao texto *O mal-estar na Civilização* (1930/1977), obtemos satisfações com a contemplação da arte, que são ilusões em contraste com a realidade e se revelam eficazes psiquicamente graças ao papel importante que a fantasia tem na vida mental. E essa criatividade artística é possibilitada pelo deslocamento da libido de sua função primeira para algumas mais socialmente apreciadas, que é a sublimação das pulsões sexuais. A tarefa consiste em direcionar os objetivos pulsionais primários para que ajudem nas elucidações das frustrações do mundo externo.⁴

Nesta dissertação, para além dos mal-estares elencados por Freud, investigamos outro, de natureza metafísica e que trata sobre a constituição das coisas. Tal constituição, uma difícil e desconfortável junção, provocaria uma inquietação perene na matéria. E a possibilidade de diminuição desta inquietação, segundo nossas hipóteses, é obtida pela fruição de intenções metafísicas através dos *movimentos universais de retorno*.

³ A fantasia, na teoria freudiana, tem um papel fundamental tanto nas produções de sintomas quanto nas artísticas.

⁴ Consideramos também a importância do amor em suas diversas manifestações sensuais e afetivas para a diminuição do mal-estar. O amor é, sem dúvida, a maior força de ligação e conciliação entre os seres vivos.

Afora a morte, que é o último e absoluto retorno⁵, existem os movimentos de retornos parciais, ao útero, oceano thalássico e fogo primordial, que são realizados pelo sexo e a arte. Tal fato demonstrou semelhanças nos dois caminhos e destinos, o sexo e o divino, caos e mundo superior. E o presente texto busca explorar alguns desses propósitos e suas vias de realização.

Em nosso intento de compreender melhor a origem de certas forças e impulsos que sustentam e atravessam as dimensões da alma humana, que intuímos pertencer à mesma força do universo, verificamos que Freud, para exemplificar a origem e o conflito das pulsões de vida e de morte, recorria aos textos de filósofos pré-socráticos que pressupunham a existências de forças contrárias cuja fricção ou tensão dava origem ao universo (FREUD, 1937/1977). Por outra parte, hoje, quando interrogamos a astrofísica, vemos que, embora a hipótese de um Big Bang originário tenha encontrado consenso na comunidade científica, a ciência ainda se encontra incapaz de objetivar um “antes do Big Bang”, que explicaria a origem do mesmo, devendo o pesquisador recorrer à sua intuição na impossibilidade de encontrar provas irrefutáveis.⁶ Assim, nos permitimos enunciar, a modo de hipótese, para fundamentar nossa reflexão, a seguinte concepção cosmogônica.

Imaginemos que uma inteligência superior transcendente criou tudo o que existe, as matérias físicas-estéticas⁷ e as forças invisíveis. O início do universo é marcado por uma explosão (Big Bang ou *Fogo Primordial*) que é um período de grande energia, mistura e aceleração. Tal força primitiva ao longo do tempo irá se diferenciar e constituir dois planos, o material/físico com suas formas, estabilidade e padrões⁸; e o metafísico da Vontade (a intenção caótica), que irá manter e assegurar algumas características e intenções do estado inicial do surgimento do Cosmo.

Desde o começo, as leis que regem a matéria física e forças ocultas⁹ já estão estabelecidas e são imutáveis. A Vontade irá realizar suas intenções através dos atos caóticos, e a matéria física irá evoluir formando estruturas cada vez mais complexas e sofisticadas.

⁵ A partir dela, nossa junção se desfaz e os três planos constitucionais se separam. Nos escritos futuros será melhor desenvolvida a ideia dos planos constitucionais.

⁶ C. Theobald, B. Saugier, J. Leroy, M. Le Maire, D. Grésillon, *L'univers n'est pas sourd. Pour un nouveau rapport sciences et foi*, Paris : Bayard, 2006, p. 214-216.

⁷ Este pensamento é de cunho platonista. Tal filiação teórica se tornará mais clara nos capítulos posteriores.

⁸ Esta marca e movimento explosivo do caos inicial irá se manter também ao longo do tempo na essência interior da matéria geral.

⁹ Por forças ocultas estamos considerando o ímpeto, os impulsos que não são apreensíveis pela figurabilidade, que não são representáveis em imagens ou formas. Como o inconsciente, acreditamos que estes fatos existem por seus efeitos, não sendo possível defini-los por suas formas em si.

Um passo extraordinário nesta história evolutiva foi a possibilidade de uma essência do plano transcendente (a alma) poder se misturar com esses dois planos e originar a vida. Esta que se desenvolve e chega até nossa conformação humana sábia que contém uma consciência que se arrisca a tentar compreender fatos e dinâmicas do universo.

Disto temos que nossa existência particular humana está inserida em três grandes planos e leva consigo anseios díspares. Nossa constituição se dá por uma mistura de três naturezas distintas, com anseios e fruições que são de certa maneira discordantes entre si: *o caos inicial*, que aparece dentro da gente através da vontade de separação, destruição e desordem; *a figurabilidade* com suas formas físicas e leis estabelecidas; e a capacidade de elevação para o plano *transcendente*. E qual a força que une e mantém certo equilíbrio nesta difícil junção? A vida.

Tivemos como objetivo geral investigar as razões da produção e da apreciação da arte, sob o ângulo da psicanálise e da filosofia, confrontando as teorias pesquisadas com o universo artístico do artista pernambucano Francisco Brennand.

Para alcançar esse objetivo, nos damos como objetivos secundários:

- Estudar as teorias e conceitos psicanalíticos escolhidos para fundamentar nossa pesquisa: a pulsão, a fantasia e a sublimação em Sigmund Freud, o vínculo entre sexualidade e regressão ao útero materno em Sándor Ferenczi e a teoria da criatividade de Donald Woods Winnicott.

- Compreender alguns aspectos motivadores da produção da arte e da fruição artística a partir de noções filosóficas: o conceito de vontade de Arthur Schopenhauer, a vivência subjetiva dos espaços na teoria de Gaston Bachelard e a questão da transcendência sob o prisma de Platão.

- Pesquisar os aspectos da criatividade do artista Francisco Brennand e de sua relação com seu atelier.

Orientamos nossa pesquisa e investigamos essas três dimensões através de *Espaços*, o intrapsíquico, intersubjetivo e transcendência. Para facilitar o entendimento de nosso propósito, criamos uma imagem metafórica, *A Árvore da existência*, que, respeitando essa tripartição, organiza os capítulos teóricos da dissertação, dando visibilidade ao plano geral e à dinâmica entre as dimensões por ela simbolizadas.

Foram duas as vias de trabalho, que ocorreram em paralelo, mas estavam articuladas: o aprofundamento nas teorias e reflexões acerca da criação artística, e a aproximação com o artista Francisco Brennand e sua obra. Para poder realizar o objetivo geral fez-se necessário ampliar os referenciais teóricos para além da psicanálise.

Alguns dos principais textos psicanalíticos estudados foram, de Freud, *Escritores criativos e devaneios* (1907/1977), *Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental* (1911/1977), *A pulsão e seus destinos* (1915/1977) e *Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância* (1910/1977). De Winnicott, estudamos essencialmente *O brincar e a realidade* (1971/1975). E do húngaro Ferenczi, abordamos o *Thalassa: ensaio sobre a teoria da genitalidade* (1924/2011). Eles nos permitiram compreender as principais noções psicanalíticas sobre o criar artístico, como os conceitos de fantasia, pulsão, sublimação, criatividade e retorno ao ambiente thalássico.

Dentro do contexto filosófico, aprofundamos sobretudo nos seguintes escritos de Platão, Longino, Schopenhauer e Gaston Bachelard, respectivamente: *Fedro* (sec. V a.c./1975) e *Mênon* (sec. V a.c./2015), *Tratado do Sublime* (sec. I/2014), *O mundo como vontade e representação* (1818/1999), e *A poética do espaço* (1961/1978).

Tal intercâmbio entre diferentes áreas foi fundamental para propormos um debate de ideias.

Além disso, a pesquisa de campo ocorreu através da colheita de dados sobre a obra de Francisco Brennand. Selecionamos esse artista por sua capacidade e qualidade criativa (pintor, escultor e ceramista) e pelo modo singular de se relacionar com o atelier. Tal local, chamado de Oficina, é um mundo particular fascinante regido por fantasias e habitado por criaturas fantásticas. Outro fator que contribuiu para nossa escolha foi a disponibilidade do mesmo para pensar e comentar sua obra, e ter uma rica bagagem cultural, tornando possível articulações em diferentes campos de conhecimento.

Buscávamos compreender alguns traços de sua criatividade e sua relação com o atelier. Obtivemos informações pelo contato pessoal com o artista, entrevistas publicadas na mídia, textos dele e sobre ele, e vídeos, alguns do acervo da Oficina Brennand e outros disponíveis na plataforma de distribuição digital YouTube. Foi possível realizar uma longa entrevista em 2016, e estivemos presente numa palestra do artista em 2015.

Uma importante fonte de conhecimento foram as visitas ao atelier, a Oficina Brennand, pois lá entramos em contato direto com as obras e sua peculiar atmosfera. Ao fim, a aproximação com o artista, sua biografia e espaço criativo forneceram inspirações e induziram um estado espiritual favorável às abstrações teóricas.

Ao longo de toda a pesquisa foi utilizado o diário de campo para registrar informações relevantes, observações, impressões e ideias em geral. Até o fim da pesquisa utilizamos dois cadernos para apontamentos, esboços de pensamentos que foram (ou não) desenvolvidos em momentos posteriores.

A dissertação se divide, portanto, em quatro capítulos: três capítulos dedicados à elaboração teórica e um sobre a articulação da teoria com elementos do campo de pesquisa, concretizado na figura do artista plástico Francisco Brennand, seu atelier denominado “Oficina” e seu acervo escultural.

Assim, nesta Introdução, apresentamos os objetivos e alguns caminhos de investigação da pesquisa. O próximo texto será a apresentação de nossa leitura da existência em relação à Metáfora da Árvore.

No primeiro capítulo da fundamentação, são tratados os fatos do mundo intrapsíquico, a energia mental e seus desdobramentos. No plano desta força caótica inicial, abordamos nele os conceitos de *Vontade*, oriunda do filósofo alemão Arthur Schopenhauer, e a pulsão, sublimação e fantasia, pertencentes à produção teórica da psicanálise freudiana.

No segundo capítulo, versamos sobre as interações entre a subjetividade e os fatos materiais, como os homens e objetos – é a relação intersubjetiva. Investigamos as atuações criativas no mundo externo a partir da teoria de criatividade em Donald Woods Winnicott, as técnicas envolvidas em algumas produções de arte e a vivência subjetiva do espaço.

No texto seguinte da fundamentação, a partir de textos filosóficos e psicanalíticos, dentre outros Platão e Ferenczi, realizamos um debate acerca do mal-estar existencial e trazemos a arte enquanto possibilidade de diminuição deste desconforto e um meio para se elevar à transcendência. A arte enquanto comunicação entre almas que pode elaborar um canal de elevação para a morada no plano superior, que o filósofo grego qualifica de divino.

No quarto e último capítulo expomos alguns aspectos teóricos-metodológicos usados para analisar os dados colhidos, e formulamos um diálogo entre as teorias e ideias trazidas nos dois primeiros capítulos com a obra do artista Francisco Brennand. No texto, abordamos alguns aspectos biográficos, as motivações que levaram o artista a construir seu atelier, algumas características deste local peculiar, os sentimentos decorrentes do contato com suas obras, e por fim apresentamos algumas concepções sobre a relação entre arte e fogo.

I. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

TRÊS DIMENSÕES DA EXISTÊNCIA E A METÁFORA DA ÁRVORE

Como explicitado na introdução, recorreremos à uma metáfora que nos ajudou a organizar as reflexões e sintetizar os resultados de nossa pesquisa. Esta metáfora oferta alguns parâmetros norteadores e também indica a divisão dos próximos capítulos da fundamentação.

Para nosso trabalho, estabelecemos três planos para a compreensão de nossa existência: a vida psíquica interna, a dimensão da experiência de troca e relação com o mundo externo, e o lugar da transcendência.

Com a vida psíquica interna estamos considerando os fenômenos intrapsíquicos como afetos, desejos, fantasias, sentimentos, ideias e pensamentos. É tudo aquilo que ocorre dentro da gente, na nossa mente e tem uma existência consciente ou inconsciente. Abarca *a vivência do mundo interno subjetivo* decorrente das interações entre nossa condição orgânica e o mundo simbólico.

No plano da experiência de troca e relação com o mundo exterior, queremos situar nossa interação com o meio físico externo. A maneira como somos afetados, formados a partir da impressão de estímulos oriundos do mundo ao redor; a materialidade que nos atinge, molda nosso mundo físico e subjetivo e nossa intervenção também no meio externo. O fruto de nossas relações com os objetos materiais concretos. Os primeiros momentos desta interação com o mundo externo vão fornecer importantes parâmetros para as atuações do ser ao longo de sua vida.

E em relação à transcendência, acreditamos que é um fenômeno característico de nossa condição humana civilizada. Em todas as culturas houve a presença de intenção em se elevar para além da experiência material. É o movimento de separação, de desligamento de nossas contingências existenciais mundanas. Esta busca por elevação demonstra nossa esperança e desejo de encontrar uma liberdade utópica, que não existe neste mundo limitador e imperfeito. Sugere também que esta liberdade se encontra num “lugar transcendente” de um plano superior. Cada cultura tenta definir e apreender este plano através de sua linguagem e símbolos particulares. A arte, filosofia e religião são os campos culturais privilegiados na prática de ritos e estudos da elevação da alma.

Para facilitar a assimilação e melhor explicitar a ideia acerca da constituição humana representando sua dimensão existencial dentro da nossa perspectiva, vamos nos valer de uma metáfora, uma imagem. Consideraremos a experiência do viver humano como uma figura de uma *Árvore*, e sua topologia será dividida em três níveis, três partes: raiz, tronco e folhas.¹⁰

¹⁰ Talvez alguns conhecedores dos textos filosóficos enxerguem semelhanças na figura de nossa metáfora com a que Descartes traçou em seus *Princípios de Filosofia* (1644). Neste texto ele comenta: “Assim, toda a filosofia é como uma árvore, cujas raízes são formadas pela metafísica, o tronco pela física e os ramos que saem deste

As raízes simbolizam o mundo interno, os fenômenos subjetivos, *o intrapsiquismo e seus afetos* – as potências subterrâneas. O tronco da árvore é a área central, o local das *formas dos corpos e dos objetos, da estética, do visível*, da figurabilidade, e da ligação com as partes inferiores e superiores. E a copa da árvore, com suas folhas e flores, simboliza o local da troca e assimilação dos traços superiores, os *fenômenos transcendentais*, elevações do nosso ser, o lugar do encontro de almas¹¹ - que ocorre com a *experiência poética*.

Cada área está relacionada, associada por uma analogia didático-metafórica, aos conceitos teóricos que serão abordados nos próximos textos. A raiz será abarcada pelos conceitos de *pulsão, sublimação e fantasia*. O tronco, que simboliza o aspecto visível da atuação humana e sua interação com a matéria e objetos, será relacionado à criatividade e vivência do espaço. E com a copa da árvore, iremos pensar sobre os fenômenos e experiências da alma, através de formulações filosóficas.

Estas três áreas são interligadas e interdependentes, apesar de estarmos mais vinculados em nosso cotidiano às atividades conscientes, que exigem um maior trânsito na dimensão da relação com a matéria concreta – o tronco da árvore.

Quanto mais nos aproximamos da parte superior ou inferior, da copa ou raiz, subimos ou descemos a *Árvore*, vamos perdendo a capacidade de simbolização, a possibilidade de apreensão pela palavra e raciocínio intelectual; o simbólico e a racionalidade perdem seu domínio. Acreditamos que é justamente este “movimento de descida ou subida na árvore” que pode ofertar uma maior aproximação do Ser humano para com ele mesmo e com seus semelhantes em termos profundos.

Todos os seres humanos abarcam estas dimensões, em maior ou menor grau; todos transitam entre as diferentes fases. Por influências constitucionais, uns se apegam e vivenciam com mais intensidade algum nível em específico, seja o culto à energia primitiva, o culto das formas ou a apreciação da transcendência. Porém, ao longo da história de nossa civilização ocidental, vemos um movimento para repressão e desvalorização dos aspectos sentimentais, irracionais, pertencentes ao desconhecido e ao transcendente. Nos apegamos aos fatos

tronco, constituem todas as outras ciências que, ao cabo se reduzem a três principais: a medicina, a mecânica e a moral [...]. (DESCARTES, 1997, p. 22)

Tais aproximações surgiram por acaso. Nossa figura metafórica surgiu quando ainda não tínhamos o conhecimento da formulação do pensador francês. Nossa tripartição ocorre de modo diferente e tem outras finalidades, como explicitamos a seguir.

¹¹ Utilizamos o termo *alma* em semelhança com Gaston Bachelard (1884-1962) que diferencia este termo de “espírito”, por este último estar atrelado aos parâmetros estéticos culturais particulares. Por a alma desejamos afirmar algo anterior, mais aprofundado, de uma essência pura, sem referências da estética mundana. Como diz o filósofo: “a consciência associada à alma está mais fundada, menos intencionalizada do que a consciência associada aos fenômenos do espírito.” (1978, p. 186)

materiais, às formas dos objetos, aos dados palpáveis, à estética e raciocínio. Cultuamos mais a beleza da forma. O aspecto mais primitivo, irracional, juntamente com a dimensão da alma humana, se encontram desvalorizados e reprimidos. Estamos presos na área central, no tronco, apreciando em demasia os aspectos superficiais dos dados materiais concretos, perdendo a força e exuberância da raiz e da folhagem.

Estamos carentes de profundidades, de algo que signifique mais do que o que se revela aos nossos olhos. O fato é que estes dados aprofundados, da transcendência e afetivos, só podem ser acessados através da materialidade, da relação estabelecida entre os sujeitos e objetos. Esta interação existe na atualidade (em abundância, até), porém, é o modo da relação estabelecida que se mostra limitado e problemático.

Ao abordarmos a arte, pretendemos apontar sua capacidade, dentro das linguagens humanas, de aproximar os seres humanos de diferentes culturas lhe apresentando sua essência nas três perspectivas citadas acima. E, assim, demonstrar a fruição artística como uma passagem para se chegar a uma singular morada.

Quando contemplamos uma verdadeira poesia (arte em estado sublime) ocorre o fenômeno da *apreciação poética*. Nele, o sujeito sente-se arrebatado e subjugado pela força poética artística, com a suspensão momentânea da consciência, felicidade e perda da noção de tempo-espaço. Este fenômeno permite a unificação, a fusão entre as três dimensões da existência. Quando as três dimensões se alinham, o sujeito transcende para a mais antiga morada, a do plano superior e metafísico.

Esta elevação transcendente é permitida pelo encontro e a sintonia entre as almas do autor e do apreciador da obra artística. O apreciador sente que aquela produção artística revela o íntimo de seu ser, que fala do seu âmago; que sua alma tem a mesma essência que a do autor. O sujeito, agora sendo alma-essência, eleva-se à morada da essência humana, onde habitam as outras almas-essência.¹²

A arte vem possibilitar um maior trânsito nas instâncias de nossa Árvore metafórica. É uma linguagem universal e eterna, pois rompe com as barreiras culturais, contingentes e temporárias. É profunda, pois revela nossa essência, nossos sentimentos, nossa vulnerabilidade, e, com isso, a beleza da condição humana.

¹² Este fenômeno de elevação será melhor desenvolvido nos próximos capítulos.

1.1. O INTRAPSÍQUICO (RAIZ)

1.1.1. CONTRIBUIÇÕES FILOSÓFICAS DE ARTHUR SCHOPENHAUER

Neste capítulo, aprofundamos alguns conceitos que tentam dar conta das origens intrapsicológicas da criação artística. Vamos em direção às raízes energéticas, afetivas e simbólicas no interior da mente com os conceitos de *pulsão*, *sublimação* e *fantasia* – estes dentro do contexto psicanalítico. O presente capítulo terá como principal figura Freud e suas reflexões sobre nosso mundo interno. Inicialmente, traremos algumas relevantes e elucidativas contribuições do filósofo Schopenhauer para o entendimento da energia mental.¹³

Como uma forma de ampliar o contexto e de nos aproximarmos de nosso sujeito da pesquisa, vamos introduzir algumas referências teóricas do filósofo que influenciaram o cenário cultural do nascimento da psicanálise. Este pensador dá relevância ao mundo interno, ao que está dentro do ser. Em seu texto *Parerga e Paralipomena* (1851/2015), ele tece algumas recomendações, conselhos que acredita facilitar os homens a diminuïrem seus sofrimentos e obter algumas possíveis felicidades. Uma destas recomendações é incrementar o cultivo e o investimento no nosso mundo interno, na nossa vida subjetiva.

Segundo o filósofo, os objetos externos, a busca por acúmulo de matéria, a abundância de bens pouco contribuem para nosso sentimento de bem-estar, pois este mundo exterior é transitório e vulnerável às peripécias do destino. Também nos conscientiza sobre nossa rápida adaptação às mudanças externas, principalmente quando evoluimos para uma situação mais confortável. Em breve, sentimos novamente uma insatisfação e um desejo insaciável de adquirir outros bens.

Ainda sobre esta ideologia, Schopenhauer afirma que, mesmo num contexto específico, numa mesma realidade externa, mentes captam os dados de formas diferentes. Sentimos o mundo externo a partir de sensações, percepções e processos cognitivos individuais, singulares. Em decorrência disto, prejuïzos subjetivos comprometem qualquer realidade externa, mesmo a mais bela.¹⁴

¹³ Ideias e concepções do filósofo Arthur Schopenhauer (1788-1860) sobre o homem e o cosmo abriram caminhos e facilitou o surgimento da Psicanálise. Sua visão pessimista da vida com inevitáveis sofrimentos e permanente sentimento de insatisfação, as formulações acerca da força primária, irracional e amoral da Vontade, e sua ênfase no mundo subjetivo interno, são construções que reverberam na teoria freudiana.

¹⁴ Um exemplo disto ocorre quando estamos enfermos e sentimos um desprazer existencial, mesmo num belo local, rodeado por belas pessoas.

Por outro lado, nossa história, nossa personalidade se mantém de modo mais uniforme mesmo havendo mudanças em nosso mundo exterior, nos corpos, em nossa vizinhança. Assim sendo, nossa maior fortuna é a interna, pois esta é relativamente imutável e ilimitada.

No texto de Schopenhauer (1851/2015), encontramos algumas passagens que acreditamos estar em sintonia com o sujeito de nossa pesquisa. Ao refletir sobre a vida de alguns seres que foram dotados de grande capacidade intelectual e subjetiva, os que têm enorme riqueza subjetiva e elevada eminência espiritual (*os gênios*), ele comenta que esse sujeito:

Toma por tema, inteira e absolutamente, a existência e a essência das coisas; depois, esforçar-se-á para imprimir, em conformidade com sua orientação individual, sua profunda concepção a respeito destas, mediante a arte, a poesia ou a filosofia. Somente para um homem dessa estirpe a ocupação imperturbada consigo, com seus pensamentos e suas obras é uma necessidade premente. A solidão para ele é bem-vinda, o ócio é o bem supremo e todo o resto é dispensável. Por conseguinte, somente de tal homem podemos dizer que seu centro gravitacional está por inteiro nele mesmo [...] Em última instância, os gênios podem se consolar com tudo, desde que possuam a si mesmos. (SCHOPENHAUER, 1851/2015, p. 43).

A partir destas descrições de algumas das características do sujeito denominado gênio, percebemos que o artista Francisco Brennand se encaixa neste perfil; do mesmo modo, seria legítimo afirmar que o próprio filósofo e Sigmund Freud também participam deste grupo. Segue abaixo mais um escrito do autor:

Alguém assim, rico interiormente, de nada precisa do mundo exterior a não ser um presente negativo, a saber, o ócio, para poder cultivar e desenvolver suas capacidades espirituais e fruir sua riqueza interior. Portanto, requer propriamente apenas a permissão para ser ele mesmo durante toda a sua vida, a cada dia e a cada hora. Se alguém estiver destinado a imprimir, em toda a raça humana, o traço de seu espírito, haverá para ele apenas uma felicidade e infelicidade, ou seja, a de poder aperfeiçoar suas disposições e completar suas obras – ou disso ser impedido. O resto lhe é insignificante. Sendo assim, vemos os grandes espíritos de todos os tempos atribuírem o valor supremo ao ócio. Pois este vale tanto quanto o homem. (Ibid, p. 44)

Após estas formulações acerca do mundo interno psíquico e seu valor, vamos tratar de outro importante escrito do filósofo, que nos conduzirá às reflexões acerca da energia vital e mental.

Vemos, ao longo da história das ciências, a utilização de recursos metafóricos, de analogias e abstrações teóricas necessárias para dar continuidade ao percurso epistemológico, viabilizando o conhecimento de novos aspectos de nosso mundo. Com Freud e Schopenhauer, observamos o uso destes recursos criativos para o esclarecimento de pontos cruciais em suas teorias.

Vamos caminhar agora um pouco por algumas ideias da filosofia de Schopenhauer para melhor compreendermos as reflexões freudianas sobre nossa energia mental. O filósofo, em seu texto *O mundo como Vontade e Representação* (1818/1999), inaugurou um novo paradigma de entendimento sobre o mundo e nós mesmos. Realizando uma revolução na história do saber, ele utilizou o próprio corpo biológico e suas impressões como um meio de se adquirir conhecimentos sobre a condição existencial. O filósofo considerou ter acessado um dos segredos do Universo através dos seus sentidos íntimos, tanto intelectuais quanto corporais – o microcosmo de nossos corpos espelha e revela o macrocosmo.

Schopenhauer buscou descobrir o segredo de tudo o que existe e se transforma, o *em-si* do universo. Para isto, utilizando-se de intuições intelectuais e sensoriais-corporais, ele considerou que tudo que existe pode ser dividido em dois grandes grupos: *Vontade e Representação*. O primeiro termo tenta abarcar aquilo que não se representa, que não é acessível à nossa consciência e materialidade. E o segundo, os dados materiais que nossa consciência percebe, apreende e transforma em conhecimento.

A Vontade seria o segredo íntimo de tudo que existe – a razão da presença das coisas e suas mudanças físicas ao longo do tempo. Ela está presente em tudo, na matéria orgânica e inorgânica. Esta Vontade se apresenta num espectro crescente de complexidade através de formas que Schopenhauer buscou definir com a ajuda do conceito de *Idéia* platônica. Neste sentido, todas as formas existentes, todas as configurações materiais presentes no universo são cópias das formas ideais do mundo Inteligível de Platão. A Vontade cria e modifica tudo que existe pelos modelos do *mundo das ideias*. Ela é a força essencial e oculta do universo, pois não se apresenta diretamente aos nossos sentidos.

Assim sendo, todo o cosmo está intimamente conectado através da atuação desta força velada, a Vontade. Tudo que existe partilha de uma mesma essência, de uma mesma ventura de existir e se modificar ao longo do tempo e espaço. Os objetos inorgânicos, os seres vivos mais básicos, as plantas, os animais e seres humanos estão conectados por uma íntima essência, a razão obscura chamada de Vontade pelo filósofo Schopenhauer (1818/1999).

Nosso olhar, nossa natureza reconhece os movimentos, os comportamentos de todos os seres, a finalidade de suas atuações. O autor ainda chama atenção para o fato de que os seres à nossa volta, quando próximos de nossa espécie, mais podemos sentir os seus anseios, seus sentimentos, sua condição de ser vivo. Sua natureza íntima oculta (*vontade*) se reverbera com a nossa. Por isto, nos sentimos mais próximos e empáticos com as plantas e animais. Podemos afirmar que a vida se reconhece em todas as suas configurações, em suas formas, e isto junta os corpos, aproxima, permitindo união, prazer e tranquilidade.

Um dos fatos cruciais apontados por Schopenhauer é que esta força chamada Vontade é cega e irracional – ela atua de modo misterioso, oculto e com uma lógica própria, diferente do modo como funciona a consciência e racionalidade humana. Assim, somos levados por ela; somos fantoches desta força cega e bruta¹⁵. Ele aponta a sexualidade e a disputa pelos recursos materiais disponíveis como as principais manifestações desta vontade irracional atuante nos seres. Somos dirigidos por ela independentemente de nosso controle.

Seguindo uma escala evolutiva dentro das manifestações aparentes da Vontade, o autor considera nossa consciência como a mais sofisticada forma de representação. É o ponto último de uma história evolutiva. Tanto é que, através dessa consciência, nos é dada a possibilidade de refletir sobre as forças atuantes de nosso mundo. Através de nossa consciência, podemos inferir e espelhar este grande enigma da vida, a Vontade. E com isto, atingimos alguma (talvez ilusória) independência e autonomia em relação a esta. É um fenômeno único dentro do grande cosmo.

Ainda sobre o filósofo (BARBOZA, 2001), vemos que ele teceu algumas críticas sobre a maneira como a ciência construiu seu conhecimento ao longo dos séculos, da maneira descritiva dos fenômenos. Assim, as ciências clássicas se valeram principalmente das relações entre causa-efeito, e nas descrições destas mudanças e previsões de quando estes fenômenos podem ocorrer. Pela ciência, explicou-se principalmente o *quando, onde e como* dos eventos, sendo ela um “catálogo de forças inexplicáveis” sem fornecer o cerne da questão, o íntimo do fenômeno. O filósofo comenta:

Vemos que, de fora, jamais se alcança a essência das coisas: investigue-se o tanto que quiser e chegar-se-á somente a figuras e nomes. Semelhante a alguém que roda em torno de um castelo procurando inutilmente a entrada e, para compensar, esboça a fachada. Este foi o caminho percorrido por todos os filósofos até mim. (SCHOPENHAUER, 1818, livro II, p. 118, apud Barboza, 2001, p. 31)

Observamos com esta passagem que Schopenhauer foi em busca da essência íntima da existência, para além das possibilidades ofertadas pelo campo estético, simbólico. Reflexões e intuições que se originaram das relações com o corpo, sua energia interna e sua opacidade peculiar. Lugar do domínio do sentimento, da sensação e não da compreensão lógica.

Por isto, utilizamos a figura da raiz e seus desdobramentos. Ela representa aquilo que se pretende ser oculto, apesar de ser extremamente importante; é a base que define a essência do ser, sustenta, fornece energia e força para todos os fenômenos vitais.

¹⁵ O filósofo assemelha o efeito desta força nos objetos e seres ao da esfera sendo impelida.

Da raiz provém a seiva bruta (os afetos) que serão relativamente modelados, direcionados e utilizados através das formas aprendidas pelo mundo simbólico humano. Como nas árvores, esta região fornece muito pouco acesso e controle externos, racionais. A raiz se inicia com os primórdios da existência *em-si*, onde nenhum pensamento pode alcançar.

1.1.2. FREUD E A PULSÃO

É extremamente complicado definir com exatidão o que seria o mundo interno subjetivo e quais seus limites em relação ao mundo externo concreto material. Segundo Laplanche e Pontalis (1985/1990), Freud não fez uma declaração final ou única sobre o que seria a *realidade psíquica* e as *fantasias*. Assim como a maioria dos conceitos psicanalíticos, eles foram alvos de revisões e novos olhares ao longo do tempo.

Porém, é inegável a força que Freud atribui ao fator endógeno do ser e ao mundo interno. Grande parte de seus escritos versam sobre os processos psíquicos intrasubjetivos e levam o leitor a supor que o eixo do pensamento freudiano pende para dentro do ser, mesmo levando em conta suas importantes contribuições no campo da psicologia interpessoal e social. Por isso, Freud é lembrado como o grande pioneiro e descobridor do mundo inconsciente, das profundezas da mente e seus processos.

Obtemos bons esclarecimentos sobre o funcionamento mental com a teoria psicanalítica. Apoiado no exemplo de um ser humano em particular, Freud (1911/1977) traçou algumas hipóteses gerais sobre a evolução da consciência nos seres vivos. Ele comenta que nosso aparelho psíquico evoluiu gradativamente de um funcionamento primitivo, basicamente inconsciente e autocentrado, para uma consciência contemplativa que interfere no meio ao redor.

Num primeiro momento, o ser vivo conseguiria satisfazer suas necessidades básicas sem a exigência de grandes relações ou atuações no ambiente externo. Com a evolução, houve uma crescente interação entre os organismos, e uma maior troca e incorporação da matéria dos seres menores pelos seres mais complexos. Ao longo deste desenvolvimento, a complexidade orgânica aumentou, a consciência progrediu, e surgiu uma maior dependência do ser vivo em relação aos elementos externos.

O aparelho psíquico que, nos primeiros momentos, chegou a alucinar seu objeto de satisfação¹⁶, gradativamente foi percebendo as discrepâncias entre a realidade interna e externa. Em decorrência disto, a consciência encontrou-se compelida a se desenvolver para poder fazer alterações e obter ganhos reais sobre seu ambiente externo. Houve com isto um processo onde o organismo e sua consciência, interagindo com o ambiente exterior, progrediram percebendo limitações, necessidades, satisfações e posteriormente a experiência do desejo. Desta maneira, a evolução seguiu seu fluxo, aumentando sua percepção do mundo subjetivo e orgânico interior juntamente com uma maior sensação dos dados externos e aumento de discernimento das possibilidades e impedimentos do mundo real.

Ainda neste texto (1911), Freud comenta que dentro de nós existem dois princípios de funcionamento mental paralelos e que em alguns momentos se opõem, o *Princípio do Prazer e o da Realidade*. Tais movimentos nos direcionam para caminhos opostos, porém complementares. O Princípio do Prazer é o funcionamento primitivo e está relacionado aos processos inconscientes, onde a energia psíquica (os afetos) flui livremente entre os representantes mentais, buscando o escoamento mais rápido e direto possível. Este princípio se caracteriza pela busca incessante de prazer e satisfação (descarga do acúmulo da energia corporal e mental) e a fuga do desprazer. Já com o Princípio de Realidade, a energia psíquica está mais estavelmente ligada aos representantes mentais e seu escoamento tende a se dar de forma retardada e indireta, de acordo com condições favoráveis. Este funcionamento surge no aparelho psíquico secundariamente em decorrência das exigências externas, e com ele há uma maior atuação de funções cognitivas sofisticadas como a percepção, atenção, memória e pensamento. Este Princípio é característico das atividades Pré-consciente/Consciente.

Na interseção entre estes dois princípios, dois funcionamentos mentais, surgiu algo conciliador, a fantasia. Esta atividade e sua área de abrangência foram liberados do “teste de realidade”; ela utiliza modelos, referências e representantes mentais do mundo exterior, porém, a serviço do princípio do prazer. Destas fantasias vão se originar as brincadeiras infantis, os devaneios nos adultos, a arte, cultura, mitos e religiões. Com estas atividades o desmedido, o desatino, o irreal, podem obter valorização e legitimidade dentro da realidade compartilhada socialmente. Sobre a arte e a fantasia, Freud nos diz:

A *arte* ocasiona uma reconciliação entre os dois princípios, de maneira peculiar. Um artista é originalmente um homem que se afasta da realidade, porque não pode concordar com a renúncia à satisfação instintual que ela a princípio exige, e que concede a seus desejos eróticos e ambiciosos completa liberdade na vida de fantasia. Todavia, encontra o caminho de volta deste *mundo de fantasia*

¹⁶ Tal hipótese freudiana (1900/1977) afirma que os bebês alucinam o seio materno quando sentem falta dele.

para a realidade, fazendo uso de dons especiais que transformam suas fantasias em verdades de um novo tipo, que são valorizadas pelos homens como reflexos preciosos da realidade. [...] Mas ele só pode conseguir isto porque outros homens sentem a mesma insatisfação que ele com a renúncia exigida pela realidade, e porque essa insatisfação, que resulta da substituição do princípio de prazer pelo princípio de realidade, é em si uma parte da realidade. (FREUD, 1911/1977, p. 284)

Nesta passagem, vemos aspectos importantes e gostaríamos de ressaltar alguns. A primeira é que a fantasia surge como uma possibilidade de diminuição de insatisfação e mal-estar ocasionado pela entrada do sujeito na Cultura e realidade. A segunda é a oportunidade de aproximação, através da arte, entre pessoas que sentem as mesmas insatisfações decorrentes das renúncias e limitações do real. Em relação ao terceiro aspecto, ressaltamos o caráter de lugar, *de Morada* que Freud emprega ao escrever sobre o “mundo de fantasia”; como se o sujeito estivesse habitando um local quando está usufruindo de suas fantasias e devaneios.

Freud, assim como Schopenhauer, percebeu a importância de certos fenômenos não visíveis. A amplitude, particularidade e riqueza da psicanálise decorrem principalmente das pesquisas sobre o inconsciente e seus processos, os quais não são acessados diretamente, mas se presentificam por seus efeitos. Diferentemente do filósofo, o pai da psicanálise dirigiu seu olhar para a origem da energia dos afetos, dos impulsos centrais que formam os sentimentos na particularidade do sujeito humano. Ele se centrou na subjetividade, na psiquê dos homens.

Podemos estabelecer uma reação entre o impulso cósmico explicitado por Schopenhauer, a Vontade, e o conceito freudiano de *Pulsão*. Freud, centrado nos fenômenos psicológicos humanos, formulou este conceito para tentar compreender a carga energética que origina a atividade motora do organismo e os fenômenos psíquicos inconscientes. (ROUDINESCO, 1998).

Esta é uma força e está no meio do caminho entre o corpo biológico e as modelações ofertadas pela psique. Não é o instinto animal pois o homem não é apenas biológico, mas também cultural. Em seu texto *As Pulsões e seus destinos* (1915/1977), o autor vai se ocupar em descrever as características principais e as possíveis transformações desta força que impele o homem.

A definição do que seria a pulsão variou um pouco ao longo dos textos freudianos. Na nota do editor inglês do texto citado acima, é ressaltado que o conceito possuiu duas diferentes definições, uma que considerava a pulsão como um “representante psíquico” de estímulos endógenos biológicos; e outra, presente em textos posteriores e a mais utilizada, que declarava a pulsão como algo não-psíquico, como apenas a fonte energética que iria catexizar as representações psíquicas – ideias e afetos. O editor conclui que estas ligeiras

diferenças ocorriam em decorrência da própria natureza ambígua do termo, que se encontra na fronteira entre o físico e o mental.

Garcia-Rosa (1984/2009) chama atenção para outro fato importante, de que, na primeira teoria freudiana das pulsões, a pulsão se origina através de um apoio nas funções instintivas. É o instinto que se desnaturaliza e dá origem a uma atividade pulsional de caráter erótico. As pulsões sexuais e os prazeres das zonas erógenas surgem a partir de um apoio e desvio em relação às necessidades fisiológicas básicas. Do mesmo modo, o asseio e as carícias feitas pela mãe no corpo bebê vão posteriormente sensibilizar a pele, demarcar pontos corporais de fruição de prazer sensual.

Freud (1915/1977) comenta que algumas das características essenciais das Pulsões é sua presença estimuladora constante que causa um impacto ininterrupto; e ser de origem corporal interna, pois esta tensão surge de dentro do próprio organismo e, por isto, é algo incontornável.

Existem também quatro dimensões nestes impulsos: pressão, finalidade, objeto e fonte. Por *pressão* Freud declara que é a sua essência, ou seja, uma força, uma energia, uma pressão que leva o corpo a exercer funções ativas e motoras. Sobre o fator *finalidade*, entendemos que é a satisfação do impulso, a eliminação do estado de excitação da fonte pulsional (do órgão que exerce a estimulação). Pode ocorrer que de uma única fonte pulsional derive mais de uma satisfação; que seja possível satisfazer mais de uma finalidade a partir de um único impulso.

Em relação ao *objeto*, o psicanalista considera que é a coisa com a qual a pulsão conseguirá realizar seu objetivo, a satisfação. Por meio deste, através deste elemento se atinge a finalidade de diminuir a tensão psíquica-corpórea interna. Este objeto é o que há de mais variável no circuito pulsional; não há um objeto último que satisfaça por completo uma pulsão, e essa plasticidade, esse deslocamento afetivo é justamente a possibilidade de se satisfazer ao longo da vida com as mudanças objetais – e com isto estamos falando de pessoas também como sendo um objeto na relação com o sujeito. O objeto pode ser ainda uma parte do corpo da própria pessoa, parte do corpo de outra, ser real ou fantasmático.

Por último, temos a *fonte* da pulsão, que é o processo somático pelo qual se origina uma energia pulsional. Esta fonte pode ocorrer em um órgão em específico ou numa parte corporal. Porém, Freud não se detém nesta temática e declara que “o estudo das fontes dos instintos está fora do âmbito da psicologia” (1915, p. 143). Para ele, não é necessário o conhecimento exato da origem, das fontes pulsionais, nas investigações de cunho psicológico. E, de certa forma, podemos inferir qual seria a fonte a partir de sua finalidade e objetos.

Vemos que o psicanalista interrompe suas investigações exatamente onde Schopenhauer assume e indica caminhos através do conceito de Vontade. Para Freud interessa principalmente os processos e características particulares na psique humana; com o filósofo vemos o desejo de formular conhecimentos amplos sobre as forças ocultas do cosmos como um todo.

Após estas descrições das características inerentes às pulsões, Freud (1915/1977) relata ser interessante definir dois grandes grupos que conteriam os principais tipos de pulsão, os impulsos mais primitivos e básicos do ser humano: as *pulsões de autoconservação e as sexuais*. É uma classificação temporária, que o próprio autor suspeita ser algo arbitrário e decorrente do conhecimento psicanalítico daquele momento. Sabemos que o contexto deste período dos escritos freudianos era marcadamente ligado à sua prática clínica das neuroses de transferência (histeria e obsessão). E estas neuroses surgiam de conflitos entre demandas pulsionais oriundas do ego em confronto com os impulsos sexuais.

Garcia-Rosa (1984/2009) sobre este tema esclarece que:

A diferença básica entre os dois tipos de pulsões é que elas se encontram sob o predomínio de diferentes princípios de funcionamento: como as pulsões do ego só podem satisfazer-se com um objeto real, o princípio que rege seu funcionamento é o princípio de realidade, enquanto as pulsões sexuais, podendo “satisfazer-se” com objetos fantasmáticos, encontram-se sob o predomínio do princípio do prazer. (p. 124)

Este autor também aponta para outra característica central da produção freudiana, que é a relação dualista entre forças opostas. E no âmago deste dualismo se encontra o *conflito*, que ocorre e está igualmente presente nas relações entre as instâncias mentais, nas moções pulsionais, entre o desejo e a defesa. “É o conflito, particularmente o conflito edipiano, que institui a ordem humana, assim como é o conflito que produz a clivagem do psiquismo.” (1984/2009, p. 125).

Num momento posterior, Freud vai reformular a relação dualista entre as pulsões trazendo uma nova configuração de forças, a oposição entre os *impulsos de vida e morte*. O seu contexto de vida e prática clínica tiveram influência direta para o surgimento do novo dualismo.

As últimas décadas de sua vida são marcados pela luta contra o câncer, perda de entes queridos, perseguição nazista, exílio e morte. Por outro lado, na sua prática médica, ao observar a repetição recorrente de sintomas mórbidos e suas relações com o material recalado em quadros neuróticos, Freud (1920/1977) elaborou a noção de *compulsão à repetição*, que é descrita como aquilo que relembra do passado experiências que não são de

forma alguma prazerosas nem nunca trouxeram satisfação, mesmo para os impulsos instintuais reprimidos. Diante deste impulso que ultrapassa o princípio do prazer e se manifesta em forma de repetição, Freud irá construir a noção de Pulsão de Morte.

Há então um novo dualismo entre a *Pulsão de Vida (Eros)* x *Pulsão de Morte*. A primeira reúne as pulsões sexuais, as de autoconservação, pulsões sublimadas e pulsões inibidas quanto ao objetivo. A segunda tenta romper com as agregações, as unidades construídas por *Eros*, e destruí-las.

Zeferino Rocha (1995) afirma que a morte no nível do ego pode ser de dois tipos: por destruição do eu em decorrência do transbordamento da pulsão sexual não-ligada. Neste caso, a agressividade do Id destrói o ego e assim ocorre o nirvana da pulsão; e a outra forma de destruição se dá pelo evitamento das tensões, com a abolição imaginária dos desejos. É a morte do desejo conquistado pelo ego, semelhante às praticas filosóficas e religiosas do Budismo. É o nirvana do ego.

E Freud, por ocasião de uma entrevista concedida em 1926, comenta:

É possível que a morte em si não seja uma necessidade biológica. Talvez morramos porque desejamos morrer. Assim como amor e ódio por alguém habitam nosso peito ao mesmo tempo, assim também toda a vida conjuga o desejo de manter-se e um anseio pela própria destruição. Do mesmo modo como um pequeno elástico tende a assumir a forma original, assim também toda matéria viva, consciente ou inconsciente, busca readquirir a completa e absoluta inércia da existência inorgânica. O impulso de vida e o impulso de morte (*life-wish and death-wish*) habitam lado a lado dentro de nós. (1926 apud SOUZA, 1989, p. 118)

Agora nas palavras do filósofo Schopenhauer:

O começo se religa ao fim, ou seja, Eros e Morte estão em misteriosa conexão, devido à qual o Orco (reino das sombras), ou o Amentés (reino dos mortos) dos egípcios não é só o que toma, mas também o que dá, e a morte é o grande reservatório da vida. De lá do Orco provém tudo, e lá já esteve tudo o que tem vida nesse momento: se pelo menos fôssemos capazes de compreender o passe de mágica pelo qual isso acontece, então tudo estaria claro. (1851/2015, p. 191)

Retomando a descrição das características das pulsões, vamos agora abordar os seus destinos, as possíveis transformações das energias e forças oriundas das fontes pulsionais. Ainda baseado nos escritos de Freud (1915/1977), vemos quatro destinos diferentes pelos quais o impulso seguirá: reversão a seu oposto, retorno em direção ao próprio eu do indivíduo, repressão e sublimação.

Pela *reversão a seu oposto* temos dois tipos diferentes, a reversão das finalidades da pulsão e a reversão de conteúdo. O primeiro caso é exemplificado pelos pares de opostos sadismo-masoquismo e voyeurismo-exibicionismo. Com estes observamos a mudança da passividade para a atividade. Se troca uma posição ativa pela passiva; A reversão de conteúdo

é encontrada no exemplo da transformação do amor em ódio, pois os dois estão presentes em conjunto em relação a um mesmo objeto. O par amor-ódio atesta de modo paradigmático a ambivalência sentimental dos humanos.

Com o *retorno ao próprio eu* observamos o direcionamento do investimento libidinal para o próprio indivíduo ou parte de seu corpo, resultando disso as atividades autoeróticas; são marcantes nos primeiros momentos da existência, quando o bebê sente prazer com seu corpo e chega a alucinar seu objeto de desejo – narcisismo primário. Sobre a *repressão*, compreendemos a atuação do recalque no sentido de impedir que a pulsão ou seus derivados ideativos acessem ao campo da atividade psíquica Pré-Consciente/Consciente.

A última categoria de destino da pulsão vai nos aproximar ao nosso objeto e sujeito de pesquisa, a Arte e Francisco Brennand. Foi através do conceito de *Sublimação* que Freud concentrou seus esforços para a compreensão deste tipo de criatividade.

1.1.3. SUBLIMAÇÃO

Com a sublimação, focamos o movimento de energia mental. É a ideia de deslocamento energético dos impulsos primitivos para outros mais refinados e socialmente valorizados. A carga de energia mental que pelo *princípio do prazer* seria destinada às atividades sexuais ou agressivas é desviada para trabalhos intelectuais e sobre os objetos materiais.

O conceito trata sobre a capacidade de transcendência de algumas atividades humanas e está relacionado a conceitos da física e filosofia. Freud observa nele o mecanismo possível da produção cultural, daquilo que eleva e distingue os homens de outros seres mais básicos inseridos na simples relação entre ‘necessidade-satisfação’.

Na física e alquimia, a sublimação remete a mudança de estado dos corpos do sólido diretamente para o gasoso. Talvez não tenha sido por acaso que Freud utilizou tal nomenclatura; provavelmente tentou indicar o caráter radical desta transformação, algo que é particular do humano, dispendioso e que cobra seu preço.

Acerca do processo sublimatório ele nos diz:

A observação da vida cotidiana das pessoas mostra-nos que a maioria conseguiu orientar uma boa parte das forças resultantes do instinto sexual para sua atividade profissional. O instinto sexual presta-se bem a isso, já que é dotado de uma capacidade de sublimação: isto é, tem a capacidade de substituir seu

objetivo imediato por outros desprovidos de caráter sexual e que possam ser mais altamente valorizados. (FREUD, 1910/1977, p. 72)

Orlando Cruxên (2004) faz uma relação interessante do conceito freudiano com a filosofia platônica. Diz ele que, apesar da psicanálise se caracterizar por um corte em relação a outros saberes, ela não deixa de manter relações diretas ou mesmo inversas em relação a outros campos do conhecimento. Ele diz:

A teoria platônica propõe uma ascese, elevação, que se revela surpreendentemente consoante com a definição freudiana de sublimação. Existe uma modificação subjetiva naquele que troca a ordem do sensível por aquela do inteligível. Há um ganho moral implicado nesse processo que se converte em ganho civilizatório para a humanidade. (CRUXÊN, 2004, p. 12)

Marco Antonio Coutinho Jorge (2002/2008) afirma que, para Freud, as atividades artísticas, esportes e investigações intelectuais são as atividades sublimatórias principais. E que, no texto *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, o psicanalista vienense formula que o processo sublimatório se inicia no período de latência sexual da infância. O processo educacional civilizatório é baseado nos impulsos sexuais infantis que têm, durante o período de latência, sua energia sexual desviada, toda ou parcialmente, do uso sexual para outras atividades.

Coutinho Jorge articula este processo com o recalque:

O recalque lida com a satisfação sexual no nível do proibido, ao passo que, no caso da sublimação, o sujeito abandona a referência à satisfação sexual direta e lida com ela em sua dimensão de impossível. Assim, o impossível da satisfação, em jogo na pulsão, encontra na sublimação sua possibilidade de manifestação plena, pois a sublimação revela a estrutura do desejo humano enquanto tal. [...] Nesse sentido, poderíamos dizer que, assim como o recalque é uma forma de dizer *não* à pulsão (lembre-se de que, para Freud, o *não* é a marca distintiva do recalque), a sublimação é uma forma de dizer *sim* à pulsão em sua estrutura intimamente ligada ao impossível. (JORGE, 2002/2008, p. 155).

Desta forma, a sublimação se diferencia dos sintomas e mecanismos de defesas por lidar e realizar os impulsos a partir de outro percurso e destino final. Enquanto que para os impulsos sexuais ultrapassarem o recalque precisam ser modificados – transfigurados a partir de associações inconscientes – e serem destituídos de seu caráter libidinal, na sublimação há da censura uma permissão de certa forma indulgente para a passagem de traços destes impulsos. O recalque tem por objetivo afastar da consciência as ideias sexuais inadequadas; e isto ocorre com certa insistência e frequência nas pessoas em geral. Na sublimação há um desvio mais favorável para a energia sexual ou agressiva: ocorre certa conciliação entre as

forças, contudo o impulso primitivo adia sua realização, faz um percurso maior e diferente, e tem um objeto distinto de realização do desejo. O impulso pode preservar sua essência sexual, mas sua realização ocorre por um caminho maior e tendo como objeto final não outro ser humano-sexual, mas sim a matéria acessível. Com a sublimação, a realização do desejo circula e continua na ordem do impossível e não na dimensão do proibido ou negado, assim como afirma Coutinho Jorge acima.

Em nossa existência enquanto seres vivos, somos movidos constantemente por duas forças principais, as pulsões de vida e de morte (FREUD, 1920/1977). Esta última no sentido de cessar com a continuidade da vida, haver destruição, renovação, e a primeira que objetiva perpetuar nossa existência; a vida está dentro de nós e se propaga através dos nossos corpos. Somos de certa forma veículos que carregam a vida pelo tempo. Tais forças são presentes e se impõem de diversas formas. Quando há um encontro de dois seres humanos, nosso impulso sexual regularmente é ativado, faz-se uma ativação de nível profundo dentro do ser. Ele é forte, subterrâneo, e que emerge para a superfície se for facilitado, num contexto favorável. A vida ao se encontrar através dos corpos deseja se perpetuar.

O poeta Rainer Maria Rilke nas *Cartas a um jovem poeta* (1903) faz uma associação entre os impulsos sexuais e criação artística nesta passagem:

De fato, a vivência artística está tão incrivelmente próxima da vivência sexual, de sua dor e de seu prazer, que os dois fenômenos na verdade constituem apenas formas diversas de um mesmo anseio e de uma mesma ventura. (RILKE, 1903/2011, p. 37)

Com o artista Francisco Brennand, vemos a força e a presença destes dois impulsos principalmente através de suas esculturas. Algumas delas se assemelham a órgãos sexuais, ovos, germes – elementos da ordem da origem e propagação da vida. Outras remetem a corpos mutilados ou fragmentos corporais. Há na sua Oficina um local que contém o *Ovo da origem* e todas as esculturas em sua volta celebram a propagação e proteção da vida. Em outro lugar, esculturas que se assemelham a amontoado de corpos, são estátuas de histórias trágicas. “Minha carnificina” é a fala de Brennand em relação à parte de sua obra (ARAÚJO, 1997). Estas esculturas estão no mesmo conjunto temático, apesar das diferenças.

Assim, através da arte e sublimação podemos vivenciar de modo mais aproximado, viável e benéfico nossas dimensões da fantasia, sexualidade, devaneios e sonhos. Estes fenômenos são importantes para nosso bem-estar físico e mental, apesar de serem constantemente reprimidos pela consciência moral-social. E isto fazendo laço social, pois nossos semelhantes (se) reconhecem e podem chegar até valorizar a expressão dos desejos

egoístas do criador pelo prazer que sentem ao ter acesso ao formato artístico/poético e aos sentimentos expressos na obra.

Freud (1910/1977), entretanto, indica também algumas dificuldades que surgem a partir deste processo sublimatório. Recorrendo ao exemplo da física, ele afirma que uma força/energia sofre sempre um prejuízo ao ser transformada em outra forma de força/energia. Isto ocorre também na sublimação, quando há transformação da força psíquica pulsional em várias formas de atividades. O adiamento do amor e paixões é um processo substitutivo, artificial.

1.1.4. FANTASIA

Freud, antes mesmo de formular o conceito de sublimação na perspectiva psicanalítica, já investigava a produção artística e realizava intercâmbios com sua prática clínica a partir da atividade *fantasiar*. Isto remonta ao período ainda de “gestação” da psicanálise e está numa breve passagem de uma carta enviada ao seu colega médico Wilhem Fliess e se intitula “Ficção e Fine Frenzy”.

Nesta pequena nota, de praticamente um parágrafo, Freud cita os dois grandes autores da literatura que lhe inspiraram mais, Wolfgang Goethe e William Shakespeare. O texto faz uma relação entre criação poética com loucura e fantasias histéricas. Ele concorda com Shakespeare quando o poeta diz que há semelhanças entre a poesia e loucura; havendo na arte um *fine frenzy* (algo como loucura leve, um leve frenesi), e segue com uma pequena análise de uma obra de Goethe, *Os sofrimentos do jovem Werther*.

“O mecanismo da poesia (criação literária) é o mesmo das fantasias histéricas.” (FREUD, 1897/1977, p. 346). Segue dizendo que Goethe criou sua obra literária através de uma combinação de algo que havia experimentado (seu amor por uma garota) com algo que havia escutado (o suicídio de um jovem). Freud acredita que o poeta estava lidando com a ideia de amor por uma garota, e ao mesmo tempo sentindo impulsos auto-agressivos. Encontrou um ponto de associação com o jovem que se suicidou e, a partir disso, surgiu o enredo de sua própria história literária, de um rapaz que se mata por não ser correspondido pela amada. “Por meio dessa fantasia protegeu-se das consequências de sua experiência.” (Ibid).

Em outra carta enviada na mesma época, Freud formula o conceito e a origem da fantasia, muito relacionado com a própria ideia do criar artístico. Diz o autor:

As fantasias originam-se de uma combinação inconsciente, de conformidade com determinadas tendências, de coisas experimentadas e ouvidas [...] As fantasias são construídas por um processo de amalgama e distorção análogo à decomposição de um corpo químico que está combinado com outro [...] Um fragmento de cena visual junta-se, depois, a um fragmento de experiência auditiva e é transformado numa fantasia, enquanto o fragmento restante é ligado a alguma outra coisa. Desse modo, torna-se-lhe impossível estabelecer uma conexão subsequente. (1897/1977, p. 340-1)

Através da fantasia Freud estreou o estudo da arte dentro da psicanálise. Igualmente, foi através da arte que Freud explicou o mecanismo da fantasia. Não é por acaso que os dois estão sempre associados na sua teoria. O conceito de produção artística frequentemente permaneceu vinculado ao fantasiar.

Freud, em seu texto *Escritores criativos e devaneios* (1907/1977), afirma que a fantasia se faz presente na vida mental de todos os sujeitos como um modo de realizar desejos insatisfeitos. Ele declara: “As forças motivadoras das fantasias são os desejos insatisfeitos, e toda fantasia é a realização de um desejo, uma correção da realidade insatisfatória.” (p. 152) Os dois tipos mais comuns de fantasias são relacionados à temática amorosa, com tendências e desejos eróticos; e relacionados a desejos ambiciosos, egoísticos, que se destinam a elevar a personalidade do sujeito.

O autor traça uma relação direta entre as fantasias e os sonhos. Os devaneios (fantasias conscientes) são a chave para o deciframento dos sonhos noturnos. Neste sentido, “o núcleo da formação onírica não consiste em nada mais do que em fantasias diurnas complicadas, que foram distorcidas e que são mal compreendidas pela instância psíquica consciente.” (1908/1977, p. 164). E comenta ser comum em nossa cultura, na linguagem corriqueira, chamarmos os devaneios como estados de “sonhar acordado”.

Contudo, alerta para o fato de que quando estas fantasias e devaneios se tornam exageradamente presentes e poderosos na vida mental de um sujeito, há um estado suscetível para o afastamento com a realidade e possível desencadeamento de uma neurose grave ou psicose.

Outro aspecto ressaltado por Freud (1907/1977) é o fato de os desejos serem mutáveis e variáveis ao longo do tempo. Eles se adaptam aos momentos vivenciados e às diferentes percepções que se alteram em cada época de vida. O autor então apresenta a maneira como a fantasia se forma, relacionando-se com o tempo:

A relação entre a fantasia e o tempo é, em geral, muito importante. É como se ela flutuasse entre três tempos – os três momentos abrangidos pela nossa ideação. O trabalho mental vincula-se a uma impressão atual, a alguma ocasião motivadora no presente que foi capaz de despertar um dos desejos principais do sujeito. Dali, retrocede à lembrança de uma experiência anterior (geralmente da infância) na qual esse desejo foi realizado, criando uma situação referente ao futuro que representa a realização

do desejo. O que se cria então é um devaneio ou fantasia, que encerra traços de sua origem a partir da ocasião que o provocou e a partir da lembrança. Dessa forma o passado, o presente e o futuro são entrelaçados pelo fio do desejo que os une. (FREUD, 1907, p. 153)

Aplicando sua teoria sobre a origem da fantasia inserida no contexto temporal, podemos imaginar que, diante de uma experiência no presente, o artista rememora uma experiência satisfatória anterior (de sua infância), e através dela pode projetar um desejo para o futuro que será realizado na forma de uma obra artística. Desta maneira, a obra de arte poderia revelar elementos tanto do evento motivador no presente quanto da lembrança antiga e do desejo que revela o caminho vindouro. Esta ênfase freudiana na lembrança advinda da infância deriva da premissa de que as fantasias, devaneios e criações artísticas são um substituto ou continuação do que foi o brincar infantil.

Sobre as características da fantasia o psicanalista no texto *Fantasias histéricas e sua relação com a bissexualidade* (1908/1977) afirma que estas podem ser conscientes e inconscientes, e explicita os possíveis caminhos da fantasia no sistema psíquico. Elas podem ser originadas no sistema inconsciente e se manterem inconscientes indefinidamente; podem ser fantasias conscientes que foram esquecidas e se tornaram inconscientes – este tipo de modalidade é a mais frequente. E por último, o desfecho mais benéfico, uma fantasia inconsciente se torna acessível à consciência.

Quando são inconscientes, elas podem atuar na origem e formação dos sintomas psicopatológicos. Assim sendo, os sintomas terão por finalidade satisfazer uma fantasia (um desejo) inconsciente; e esta fantasia será representada de modo indireto, através de símbolos e associações inconscientes, por deformações de deslocamento e condensação.

Ainda sobre a formação dos sintomas, Freud (1908/1977) comenta sobre o acúmulo da energia libidinal insatisfeita como sendo o principal motivador para o surgimento das patologias. Uma demanda pulsional sexual não satisfeita ou não sublimada, gera energia libidinal que reaviva e faz atuar uma fantasia inconsciente; se produz uma tensão que precisará ser escoada, mesmo na forma de sintoma.

Outra característica importante relacionada às fantasias é ressaltada por Marco Antonio Coutinho Jorge (2010) quando afirma que o surgimento da fantasia no psiquismo demarca a própria entrada do indivíduo na ordem humana simbólica. O ser, antes de adquirir a capacidade de linguagem, é apenas um corpo biológico, pulsional, energético, submerso na realidade não apreensível pela palavra. Em suma, apenas um corpo biológico-animal.

O simbólico na nossa subjetividade surge através da *fantasia fundamental* que se origina pelo *recalque primário*. Este recalque cria um centro em nosso psiquismo onde será

fixada a fantasia fundamental que servirá como um ponto organizador e base para as produções fantasísticas e mentais posteriores em geral. Esta primeira fantasia funda o simbólico do inconsciente e da pulsão.^{17 18}(COUTINHO JORGE, 2010).

A fantasia, ao mesmo tempo que promove um novo tipo de funcionamento mental – a linguagem simbólica que ocorre através de interações entre os representantes imagéticos – permite também uma conciliação, um amortecimento dos choques entre as demandas pulsionais primitivas e as exigências do mundo externo. Este processo de humanização simbólica dentro de cada indivíduo é contínuo e nunca se finaliza por completo, ele exige um grande esforço particular e social. Numa perspectiva filogenética, tal empreendimento produziu a vasta herança cultural acumulada ao longo do tempo.

Em se tratando da realidade em si e sua apreensão, porém, sua essência nunca será acessível. Podemos bordejá-la e acessar parcialmente dados e conhecimentos “exatos”, universais, imutáveis; contudo, nossas produções culturais são frutos de uma mente primitiva que funciona sob o domínio da fantasia. A realidade é mediatizada pela fantasia. É provável que nunca iremos conseguir abolir a soberania do princípio do prazer, o domínio do irracional. Isto marca a natureza de nossa mente, com o predomínio da realidade psíquica em detrimento da realidade material externa.

Freud, em seu texto *Os caminhos da formação do sintoma* (1917/1977) assinala a presença e importância que a fantasia tem na vida mental. Sua força, influência e consequências são de mesma intensidade, ou maior, que as advindas dos dados concretos recebidos pela realidade externa. A partir de sua prática clínica e estudos sobre as psicopatologias, o psicanalista estabeleceu que no mundo mental humano *a realidade psíquica é a realidade decisiva*.

Sobre este texto ainda, e para concluir as reflexões acerca da dimensão do intrapsiquismo, vamos abordar mais um aspecto da fantasia. A fantasia como um *lugar de descanso*, de busca de uma *Morada de conforto* existencial.

Já foi descrito o processo de entrada no princípio de realidade e as demandas que são exigidas pela realidade externa e social. Em decorrência desta inserção na realidade compartilhada, os homens são obrigados a renunciar aos prazeres que são obtidos pela

¹⁷ Tal processo ocorre quando o ser humano inicia seu ingresso no regimento do princípio de realidade com concomitante diminuição do estado de submissão completa ao princípio do prazer.

¹⁸ No caso de indivíduos psicóticos, é justamente a instauração insuficiente deste polo central organizador que vai induzir a formação dos delírios, que são suplências, tentativas de lidar com a falta da fantasia fundamental.

satisfação de impulsos básicos e primitivos. Em favor de uma vida civilizada e social o homem se domestica e controla sua animalidade.

Porém, esta renúncia não se dá de modo completo, sem compensações. Como diz Freud, “Na verdade, os homens não podem subsistir com a escassa satisfação que podem obter da realidade.” (1917/1977, p. 434). E assim, a atividade mental do fantasiar surgiu como uma possibilidade de manutenção e acesso aos importantes prazeres renunciados na realidade material.

Nas palavras do psicanalista:

Na atividade da fantasia os seres humanos continuam a gozar da sensação de serem livres da compulsão externa, à qual há muito tempo renunciaram, na realidade. Idearam uma forma de alternar entre permanecer um animal que busca o prazer, e ser, igualmente, uma criatura dotada de razão. (FREUD, 1917/1977, p. 434)

A fantasia será um mecanismo fundamental na esfera mental para ocorrer a conciliação entre forças poderosas e opostas, ao mesmo tempo que se caracteriza como *um local dentro do intrapsiquismo*. Foi o próprio Freud que estabeleceu esta noção de lugar, traçando um paralelo com as *reservas naturais*, que são áreas preservadas e protegidas da ação humana, onde se pretende manter as características originais da Terra. Ele fala sobre o “reino mental da fantasia”:

Uma reserva natural preserva seu estado original que, em todos os demais lugares, para desgosto nosso, foi sacrificado à necessidade. Nesses locais reservados, tudo, inclusive o que é inútil e até mesmo nocivo, pode crescer e proliferar como lhe apraz. O reino mental da fantasia é exatamente uma reserva deste tipo, apartada do princípio de realidade. (1917/1977, p. 435)

Então segue afirmando que o acesso à região da realidade e fantasia têm a mesma distância. E para todos que sofrem em decorrência das privações por exigências sociais existe um “consentimento universal da humanidade” que autoriza o acesso ao mundo da fantasia para se obter alívio e consolo. Neste sentido, todos têm acesso a este local de descanso; todos nós podemos entrar neste reino fantástico sem limites e regras.

É um mundo primitivo, ligado às nossas origens humanas e que podemos nos reconhecer e nos conectar em nossas vontades básicas. Freud (1917/1977), baseado na frequência constante que certas fantasias específicas aparecem nas pessoas, sugere uma hipótese de que estas fantasias hoje imaginadas foram, em tempos passados, comportamentos reais, desejos e impulsos que eram comumente realizáveis entre as famílias primitivas. As *fantasias primitivas* são a observação da ‘cena primitiva’, ou seja, o ato sexual do pai, a sedução de crianças por adultos e a castração dos genitais sexuais.

Através da arte podemos ter acesso, de modo mais direto e benéfico, a estas fantasias e outras que estão intrinsicamente enraizadas em nossa origem e existência. O artista, com seu talento e labor, consegue transformar em obra física suas fantasias e, através dessa materialidade, permite o acesso de outras pessoas aos seus anseios íntimos, que são naturais da humanidade. A obra terá grande força, amplo alcance e será “eterna” quando puder ofertar um autêntico caminho, um meio para que outras pessoas possam entrar neste reino da fantasia humana, um lugar de encontro com nossa essência.

O próximo capítulo versará sobre a entrada do homem simbólico no plano material. Abordará as trocas e criatividade dos seres através das sustentações materiais, físicas.

1.2. O INTERSUBJETIVO (TRONCO)

1.2.1. CRIATIVIDADE

Este capítulo versa sobre a interação entre o mundo interno subjetivo e a realidade material externa. Inicialmente, abordaremos o modo como se dão as primeiras trocas intersubjetivas e o início do comportamento criativo. Após este momento, iremos focar brevemente a técnica na arte, o efeito desta no público e as repercussões psicológicas quando estamos no ambiente de criação (atelier).

A partir de teorias psicanalíticas, imaginamos os primeiros momentos de interação do ser humano com seu ambiente e a possibilidade de formação de um ego com limites e fronteiras em relação aos objetos externos. Concomitante à instauração do regimento simbólico na psique humana, surge a possibilidade de haver trocas entre imagens, principalmente da mãe incidindo no bebê. São traços e referências, a linguagem da mãe que imprime a subjetividade no novo ser. Através da interação com o objeto (mãe), o bebê recebe e absorve o modo de funcionamento humano.

Neste momento inicial, não existe ainda delimitações entre o mundo interno e externo. Não existe perspectiva de profundidade. Para o bebê, tudo aquilo que ele exerga ou experimenta é o seu corpo. Seus membros, sua boca, seu ânus, o seio da mãe, a mãe, o som ao redor, suas sensações internas e da pele estão misturadas numa amálgama indefinida. Será preciso a atuação da mãe e do campo simbólico externo para dar limites e definições a cada parte desta realidade fundida¹⁹.

Nesta fase inaugural, a criança acredita numa atuação onipotente e mágica no ambiente (WINNICOTT, 1988); ela crê que tem poderes para realizar mudanças mágicas nos objetos externos, pois estes são uma continuação de seu corpo e mundo psíquico. A partir das referências externas será possível dar início ao processo de definição dos limites e fronteiras entre o ego e o mundo real.

A criança começa a perceber que os objetos têm qualidades, propriedades e existência independentes de sua vontade e desejo. Num processo, que em sua essência não tem fim, o ser humano vai diminuindo a carga de expectativa e projeção de desejos internos na realidade externa e nos objetos. Se isto por um lado assinala a natureza frustrante e precária da realidade, por outro viabiliza a percepção e possibilidade de interação e uso destes objetos a partir de suas características próprias e reais.

¹⁹ Esta realidade é algo semelhante a uma imagem sem foco; que por atuação da mãe começa a adquirir contornos, clareza e profundidade.

A interação com os variados objetos externos enriquece o sujeito, amplia e desenvolve o alcance de seu ego. Traços dos objetos externos são introjetados, assimilados e passam a compor o conteúdo do mundo interno do sujeito. Após esta assimilação, os processos conscientes e inconscientes do ego vão remodelar internamente estas ideias, imagens e afetos. Através dos mecanismos psíquicos *deslocamento* e *condensação* vão surgir novos conteúdos mentais, e com isto a criatividade do novo ser.

Neste ponto seguimos para abordar as formulações do psicanalista inglês Donald Winnicott que trouxe para dentro do campo psicanalítico uma importante contribuição em relação às questões culturais e criativas. Com um olhar sensível e uma vasta experiência clínica na relação mãe-bebê ele aprofunda na questão da essência criativa do ser humano e reflete de que forma este movimento é necessário para dar razão à vida e está presente desde os primeiros momentos.

Ele destaca que já nos bebês existe uma capacidade criativa e esta é essencial para a formação de seu *self*; e que durante sua integração enquanto eu diferenciado do ambiente externo há o surgimento de um ambiente intermediário que é o *Espaço Potencial*, lugar da cultura. Para ele, devemos analisar a vivência cultural no *entre* o interno e o externo, entre o psíquico e o ambiente.

Winnicott (1971/1975) afirma que existem três espaços humanos que podem ser comparados, e não dois: a realidade externa, a realidade psíquica interna e o espaço potencial. Sobre a realidade externa, que se apresenta e nos influencia, ele declara que é fundamentalmente fixa. Nossas condições instintivas que se relacionam com o ambiente externo, considerando as fases evolutivas, apresentam um padrão estável ao longo do tempo.

Sobre a realidade psicológica interna, após uma integração madura do *self* com uma clara demarcação dos limites do eu, ele também afirma que é em geral constante. Depois do estabelecimento das influências ambientais externas e organizações da personalidade, o funcionamento interno se estabelece com níveis estáveis.

Em relação ao espaço intermediário, o autor afirma que é o mais variável dos três. Isto se dá porque ele é o produto das experiências do indivíduo em relação ao seu ambiente externo e interno ao longo do tempo. A extensão desta área pode ser mínima ou máxima, de acordo com as diferentes vivências e condições. Este é o ambiente inicialmente da brincadeira do bebê, que mais tarde se tornará no espaço cultural.

Este local intermediário, o *espaço potencial*, surge com os primeiros movimentos de independência do bebê em relação à mãe; quando o recém-nascido inicia o processo de delimitação e unificação do seu *self* e saída do estado de espelhamento com a genitora. Este

local, surgido pelas delimitações e afastamento entre *self*-objeto (mãe-bebê), será preenchido por investimentos afetivos e criativos em objetos e brincadeiras. Segundo classificou Winnicott, este é um momento de transição (*transicional*) de etapa de vida do bebê, e assim os espaços e elementos materiais investidos afetivamente são chamados por Winnicott de *espaços e objetos transicionais*.

A *mãe suficientemente boa* (1971/1975) nos primeiros momentos de desenvolvimento do filho realizará adaptações e modificações no ambiente para atender as carências e minimizar as frustrações do pequeno. Se isto ocorrer de forma satisfatória, o bebê sentirá confiança e fidedignidade em relação ao comportamento da mãe e ambiente externo, e isto é crucial para a emergência dos primeiros atos criativos.

O espaço potencial é bastante variado e depende não tanto de aspectos genéticos, mas do desenvolvimento do bebê em interação com seu ambiente. O filho que recebe um acolhimento sensível por parte da mãe amplia enormemente seu campo de interação com o ambiente, exercitando a brincadeira sobre os objetos e seu corpo. Há uma apropriação saudável e confiante do ambiente; havendo então um espaço potencial imenso para a brincadeira.

Quando este processo de acolhimento ambiental (*holding*) ocorre de modo adequado, o bebê passa por dois estágios importantes. Primeiramente, o sentimento de onipotência. O autor comenta:

Um estado temporário próprio da primeira infância em que ao bebê é permitido pretender um controle mágico sobre a realidade externa, um controle que, nós sabemos, foi tornado real pela adaptação da mãe, mas disto o bebê ainda não sabe. (WINNICOTT, 1988, p. 125)

E após este primeiro momento, ocorre uma posterior diminuição deste sentimento de onipotência e início de choque com a realidade externa, choque com os limites e castrações. Advém uma grande tensão entre realidade interna e externa. E a principal forma de alívio desta tensão é obtida pelo espaço intermediário, originado pela criatividade. Então comenta:

Presume-se que a tarefa da aceitação da realidade nunca é completada, que nenhum ser humano está livre da tensão de relacionar a realidade interna e externa, e que o alívio dessa tensão é proporcionado por uma área intermediária de experiência que não é contestada (artes, religião, etc.). Essa área está em continuidade direta com a área do brincar da criança pequena que se “perde” no brincar. (WINNICOTT, 1971/1975, p. 29)

E também neste outro texto:

A partir desses fenômenos transicionais, desenvolve-se grande parte daquilo que costumamos admitir e valorizar de várias maneiras sob o título de religião e arte, e também derivam aquelas pequenas loucuras que nos parecem legítimas num dado momento, de acordo com o padrão cultural vigente. Entre o

subjetivo e aquilo que é objetivamente percebido existe uma terra de ninguém, que na infância é natural, e que é por nós esperada e aceita. (WINNICOTT, 1988, p. 126)

Observamos nestas passagens a importância e sequência natural do espaço potencial e os fenômenos transicionais dentro do meio social. É a evolução e manutenção destes fenômenos transicionais que vai possibilitar a presença e valorização da arte e da cultura em geral.

Em outros casos de ambientes menos favoráveis, onde não há sentimentos de confiança e fidedignidade por parte do bebê, existe falha no decurso do desenvolvimento e uma conseqüente falha no espaço transicional. Ocorrem apenas movimentos psicológicos introvertidos e extrovertidos, internos e externos. Este fato pode ocorrer por falta de um ambiente acolhedor que inspire confiança, ou por ausência de estímulos culturais em etapas apropriadas do desenvolvimento.

Segundo Winnicott (1971/1975), há dois tipos de vivências subjetivas opostas que estão representados nas personalidades esquizoides/esquizofrênicas de um lado, e pessoas muito extrovertidas do outro. Há nestes casos uma redução na capacidade de se sentir criativo. De um lado, o sujeito introvertido se vê alheio aos fatos externos e não consegue se adaptar e interagir de modo satisfatório e exercer sua subjetividade e criatividade no ambiente. Do outro, há uma extroversão exacerbada, onde a pessoa relata não sentir um encontro com seu mundo interno e subjetivo; faltando deste modo a vivência dos sentimentos e traços singulares do sujeito para criar algo individual, revelador de si.

Esta teoria de desenvolvimento e criatividade de Winnicott está toda conectada como um sistema, uma rede, em que cada conceito está intimamente ligado ao outro. São tão imbricados que até paradoxos ocorrem na trama dos conceitos.

Um exemplo de paradoxo é a possibilidade de separação e ligação entre mãe e filho. Esta separação só ocorre porque o *espaço potencial* surge entre os sujeitos. Mas a forma como a mãe se relaciona com o filho vai determinar o aparecimento deste local intermediário. É preciso que haja um relacionamento de confiança e fidedignidade para que surja a criatividade natural da criança; esta criatividade vai possibilitar a separação dela em relação à mãe. Através deste *espaço transicional*, há separação ao mesmo tempo em que permanência da ligação saudável com o ambiente externo (mãe). Em outras palavras, ao mesmo tempo em que ocorre a separação, a ligação continua através do espaço potencial. É este espaço que possibilita a separação e mantém a ligação entre o dentro e fora, o eu e a mãe.

É como uma necessidade vital que Winnicott se refere ao movimento criativo. A progressiva aceitação da realidade se dá principalmente pela vivência do espaço potencial. Esta criatividade abordada pelo autor se refere no plano geral, de diversos tipos e formas. Não está ligada unicamente ao tipo de criação artística. Nas suas palavras:

É verdade que uma criação pode ser um quadro, uma casa, um jardim, um vestido, um penteado, uma sinfonia, ou uma escultura; tudo, desde uma refeição preparada em casa. Dizendo melhor talvez, essas coisas poderiam ser criações. A criatividade que me interessa aqui é uma proposição universal. Relaciona-se ao estar vivo. (WINNICOTT, 1971/1975, p. 98)

Ele amplia o alcance desta habilidade criativa para os atos feitos pelos seres vivos sofisticados em respostas às demandas da vida. Segundo sua ideia, a criatividade está relacionada à capacidade mental, à inteligência. A partir de certos animais mais desenvolvidos já poderíamos observar comportamentos criativos em resposta a estímulos externos. Assim, a criatividade revelaria a forma singular de comportamento, inteligência, de cada ser vivo em particular; seria sua “assinatura” sábia.

É por meio da vivência da criatividade que Winnicott acredita medir o valor da vida, a razão de se viver. É pela noção de que precisamos exercitar nossa própria subjetividade, nossa singularidade. Se não estamos vivendo nossos desejos, exercendo habilidades no mundo externo, experimentando nossa subjetividade, estamos existindo? Em proximidade com esta ideia, Elsa Dias (2010) afirma que o que rege a existência humana desde seu início e continuidade não é a busca por prazer, mas a necessidade de *ser*, de continuar a ser, de se sentir real e habitar um mundo real. É sentir-se real e poder transitar entre as realidades do mundo subjetivo, do mundo externo objetivo e a área intermediária – a experiência transicional.

No texto *Escritores criativos e devaneios* (1907/1977), Freud, de maneira semelhante, já aproximava o brincar infantil com o criar artístico. Ele declarou que, como uma criança, o artista cria um mundo próprio, reajustando os elementos à sua volta de uma nova forma que lhe agrada mais. É um mundo de fantasia levado muito a sério pelo autor, que investe uma grande quantidade de emoção e dedicação intelectual nele. E afirmava que quando adultos, ocorre uma substituição, uma troca de objetos, as pessoas param de brincar com os objetos reais (os brinquedos), e passam a fantasiar, criar devaneios. “Quem compreende a mente humana sabe que nada é tão difícil para o homem quanto abdicar de um prazer que já experimentou. Na realidade, nunca renunciamos a nada.” (FREUD, 1907/1977, p. 151).

Maria Rita Kehl (2002) comenta que o “sucesso” que uma obra pode trazer é um prazer secundário pois antes dele, e independente da aceitação pública, está o gozo criador.

Parte da onipotência infantil é restituída aos homens de criação que ao colocar no mundo um objeto que ainda não existia, um objeto que os represente para o outro, por um instante eles “brincam de Deus”.

Como vemos, a criatividade para a psicanálise é um prolongamento da atividade saudável da brincadeira. O adulto continua a exercitar “sérias brincadeiras” nos objetos, assim como as crianças; porém, agora a complexidade e sua técnica são outras por seu diferente estágio de bagagem cultural e pessoal. O adulto artista mantém certo sentimento de onipotência ao exercitar suas criações. Ele sente o gozo criador em formular algo novo ou modificar e dar novos sentidos aos objetos existentes; expande seu alcance e influência sobre o mundo externo. Coloca traços de sua subjetividade, sentimentos e ideias suas no mundo, neste *espaço intermediário*, alargando assim a própria extensão do seu eu.

1.2.2. TÉCNICA E APRECIÇÃO SOCIAL DA ARTE

Neste ponto do texto, vale a pena perguntar: todas as criações são artísticas? Todas ofertam a possibilidade de apreciação poética? Qual a diferença entre a criação dos objetos em geral e de uma obra de arte? Estas são questões difíceis de responder. Sabemos que a manifestação artística é um fenômeno enigmático, multifacetado e se esquivava às classificações e explicações. Neste sentido, a fala do poeta Maria Rilke esclarece:

As coisas em geral não são tão fáceis de apreender e dizer como normalmente nos querem levar a acreditar; a maioria dos acontecimentos é indizível, realiza-se em um espaço que nunca uma palavra penetrou, e mais indizíveis do que todos os acontecimentos são as obras de arte, existências misteriosas, cuja vida perdura ao lado da nossa, que passa. (RILKE, 2011, p. 24).

Contudo, não devemos reprimir o espírito investigativo pela dificuldade, complexidade de nosso objeto. É preciso considerar as verdades dos fatos e respeitá-los sem por isto se deixar abater ou encerrar as reflexões. E é o próprio poeta também que nos dá ânimo novamente, oferecendo indicações sobre o processo criativo na arte:

Tudo está em deixar amadurecer e então dar à luz. Deixar cada impressão, cada semente de um sentimento germinar por completo dentro de si, na escuridão do indizível e do inconsciente, em um ponto inalcançável para o próprio entendimento, e esperar com profunda humildade e paciência a hora do nascimento de uma nova clareza: só isso se chama viver artisticamente, tanto na compreensão quanto na criação. (RILKE, 2011, p. 36).

Acreditamos que existe uma diferença entre as criatividades de um modo geral e as artísticas – umas gerando objetos, comportamentos diversos e outras originando obras carregadas da essência artística. É verdade que os limites entre estes dois tipos de criações podem ser nebulosos ou até variar por entre as épocas e pessoas que apreciam os objetos. Mas de fato, há diferenças entre os dois tipos. Ao imaginar casos extremos dos dois lados, isto pode ficar mais claro.

Na criatividade podemos observar que todos os objetos criados diretamente pelas mãos do humano contêm naturalmente um traço pessoal sendo exercido, há um contexto subjetivo, um motivo para tal objeto ou comportamento, o humor no dado momento da criação, um sentimento envolvido com aquele objeto. Todos estes elementos caracterizam e particularizam o produto.

Porém, na arte estas características adquirem um novo patamar e a elas são somados outros dados importantes. A partir da apreciação de obras artísticas fortes sensações e sentimentos podem ser despertados, há possibilidade de catarse e diminuição das tensões psíquicas, pessoas podem se identificar às obras, compartilhar sentimentos e ideias que sem o filtro atenuante da arte permaneceriam inacessíveis.

Freud (1907/1977) afirma que se alguém fosse revelar suas fantasias e devaneios de modo direto a outras pessoas, este relato certamente não causaria prazer; mais provável que despertasse repulsa ou indiferença. Através do trabalho artístico, na forma de uma obra de arte, este relato se transforma, podendo se obter prazer na apreciação. Sobre esta transformação estética, ele comenta: “como o escritor consegue constituir seu segredo mais íntimo” (p. 158).

Para o psicanalista, o principal triunfo está na capacidade do artista em diminuir as repulsas e conseguir aproximar o público com suas revelações interiores. Isto através de alguns mecanismos, pela suavização do caráter egoístico através das alterações e disfarces (o trabalho puramente formal da beleza dentro da estética) causando um *prazer preliminar*; e estes possibilitando a obtenção de um prazer ainda maior, oriundo de fontes mais profundas, da liberação de tensões na mente. Tensões e conflitos que são abrandados pela possibilidade ofertada pelo artista, de nos deleitarmos com nossas próprias fantasias e devaneios, com baixa autocensura e vergonha.

Esta ideia se aproxima do que comenta Tania Rivera (2007), que uma obra de arte seria uma espécie de armadilha para o sujeito apreciador, que captura este que estaria, com sua dor e beleza, escondido de si mesmo. A obra captura pelo seu nascimento doloroso, traumático, mas efetivo. O artista se designa por sua obra e não antes dela; ele não preexiste

como artista a seu trabalho.

Além disso, as fantasias do artista devem, para convocar o outro, torna-se “não-próprias”; devem ser capazes de enlaçar outros sujeitos a fantasiar também. Por mais que uma obra se apresente autobiográfica, ela deve se distanciar do eu que a criou em nome de uma universalidade coletiva. Tania (2007), ao refletir sobre as ideias de Freud, diz que a verdadeira arte poética reside na junção do que é estritamente pessoal com o outro espectador ou leitor. A nossa dor lança a questão para a dor do outro.

A partir disto e do que já foi apresentado no capítulo anterior, podemos supor que os objetos artísticos têm suas fontes inspiradoras nas fantasias, devaneios e sonhos. São originados a partir de mecanismos psicológicos como deslocamentos e condensações – estes que são também da ordem onírica. São os intermédios entre a civilização e o mundo da fantasia. São os sonhos materializados. A arte é o espaço onde a loucura de certa forma é autorizada e valorizada pelo social.

Parece então que há na arte duas características marcantes que a diferenciam de outras atividades criativas, o seu formato estético e sua mensagem. Grande parte do prazer da apreciação artística advém do modo como a arte se expressa, como algo da ordem onírica, fantástica, inesperada. E há através da mesma também a possibilidade de expressão dos sentimentos. Realizar catarse, desabafo.

Maria Rita Kehl (2002) afirma que o artista cria um objeto que representa a dimensão impossível de seu desejo e o oferta aos seus semelhantes, que, reconhecendo-se representados nele, aceitam e valorizam o objeto criado, retribuindo o artista com aplausos, gratidão e recompensas narcísicas pelo seu trabalho e coragem pelo modo como se desnuda e se expõe socialmente. O alcance de uma obra é tanto maior quanto mais ela possibilita articular restos de gozos, restos de real, a uma fantasia compartilhada por uma grande quantidade de pessoas. Isso também vale para as obras científicas, teóricas, filosóficas.

Sobre a capacidade de alcance e aproximação entre pessoas a partir da arte, Freud (1905/1977), em um texto dedicado às reflexões principalmente sobre o teatro, comenta que a finalidade desta modalidade de arte é despertar terror e piedade, fazer com que o público participe no sofrimento apresentado pelos atores.

Se baseando nas ideias de Aristóteles, a principal função do teatro seria a de nos livrarmos de nossas próprias emoções “expelindo vapor”, fazer a catarse dos sentimentos, desabafar e purificar a alma. Esta arte possibilitaria a fruição de sentimentos em nossa vida emocional de ordem semelhante ao que são despertadas através de anedotas ou brincadeiras quando somos criança.

Freud explicita que acontecem dois efeitos através da catarse, por um lado o sujeito se sente aliviado por uma descarga de tensão, e por outro, uma excitação de ordem sexual que aparece sempre como um subproduto quando um sentimento intenso é despertado, possibilitando ao sujeito uma sensação desejada de aumento no potencial de seu estado físico, vital.

Nas suas palavras:

Estar presente como espectador interessado num espetáculo ou peça, representa para os adultos o que o brinquedo representa para as crianças, cujas esperanças hesitantes de poderem fazer o que os adultos fazem são, dessa forma, satisfeitas. (FREUD, 1905/1977, p. 321)

O espectador do teatro tem uma participação muito pequena, é alguém que se sente um “pobre miserável”, a quem nada de importante ocorre; que há muito tempo vem esquecendo sua ambição de ser o centro das atenções. Porém, este sujeito ainda cultiva o desejo de sentir, agir, e organizar as coisas à sua volta de acordo com suas vontades, ou seja, ser um herói e mudar o mundo à sua maneira. E a peça, através do texto do teatrólogo e atuação dos atores, permite que ele tenha um “sabor” deste gosto se identificando com o herói.

O enredo e encenação poupam o espectador da verdadeira realização heróica, cheia de dores, sofrimentos e medos intensos, que sem dúvidas anulariam o prazer se fosse vivenciada na realidade. Além do mais, ele sabe que só tem esta vida, e talvez pudesse perdê-la em real combate contra as oposições. Dessa forma, seu prazer é propiciado através de uma ilusão de se colocar neste lugar privilegiado.

Ele diz:

Nessas circunstâncias, ele pode dar-se ao luxo de ser um grande homem, dar vazão, sem escrúpulos, a impulsos suprimidos como um desejo intenso de liberdade em assuntos religiosos, políticos, sociais e sexuais, e “expelir vapor” em todas as direções nas várias cenas grandiosas que fazem parte da vida representada no palco. (FREUD, 1905/1977, p. 322)

O teatro procura atingir possibilidades emocionais com maior profundidade e construir uma forma prazerosa de apresentação, mesmo em histórias trágicas. Por isso retrata o herói em suas lutas ou mesmo nas suas tristes derrotas (o que satisfaz também os impulsos de ordem masoquista). Esta presença de sofrimento e desventura são características marcantes no contexto teatral clássico, seja pela preocupação suscitada nos enredos “sérios” e reflexivos; seja nas tragédias, onde o sofrimento é realmente presentificado.

De acordo com o pai da psicanálise (1905/1977), a própria origem do teatro, através dos ritos sacrificiais do ‘bode expiatório’ nos cultos das divindades, confirma a relação dessa arte com os sentimentos funestos. Estes rituais são motivados por uma revolta do ser humano

que se sente vulnerável diante do controle divino do universo; controle este que é responsável pela existência do sofrimento. Os heróis lutam contra Deus, o divino ou o destino trágico imposto por ele. O prazer se origina tanto do desfrute de assistir a força de alguém que insiste continuar, apesar de tantas adversidades, quanto da aflição de ser um sujeito frágil diante do poder natural ou divino – prazer este possibilitado pelo aspecto masoquista de nosso eu.

1.2.3. VIVÊNCIA SUBJETIVA DO ESPAÇO

Abordaremos agora a última temática deste capítulo, que tem como enfoque a relação da subjetividade com o espaço de criação (atelier). Versaremos aqui as vivências subjetivas no espaço físico, e para isto vamos nos valer de teorias e conhecimentos oriundos da arquitetura e filosofia.

É importante assinalar que temos como objetivo geral desta dissertação demonstrar as relações e importância da *ideia de lugar* quando estamos falando sobre a arte. No primeiro capítulo ressaltamos um espaço dentro de nosso psiquismo onde podemos usufruir das fantasias. Este sendo um lugar/reserva onde as condições primitivas da mente são preservadas; “local” para o descanso e afastamento das exigências sociais e materiais da realidade.

No presente texto, vamos dar relevo às vivências subjetivas que ocorrem dentro de um espaço físico, material. E, para isto, traremos também conhecimentos da psicanálise. No próximo capítulo, iremos refletir sobre a morada no plano transcendental. E, ao final, desejamos apresentar ideias que indicam a arte como um meio de realizar uma junção destes três locais pelo fenômeno da apreciação poética.

Seguimos então com a investigação, primeiramente a partir do auxílio da arquiteta Lucia Leitão (2014), que nos oferece algumas aproximações interessantes entre arquitetura e psicanálise.

Vemos com a autora a noção de moradia como abrigo, um espaço criado fruto do desejo humano e, retomando uma ideia freudiana, uma tentativa de retorno à primeira morada, o útero materno e às primeiras experiências do espaço²⁰. Para Lucia, a característica fundamental da casa enquanto moradia é oferecer abrigo e proteção tanto para eventos

²⁰ No próximo capítulo, debatemos ideias do psicanalista Sandor Ferenczi que também elabora reflexões acerca de movimento de retorno às primeiras moradas e formas de existência; porém, o foco de seu estudo é o retorno a partir do ato sexual e órgãos genitais.

naturais climáticos quanto para dar limites aos elementos externos e pessoas que queiram invadir a vida íntima dos seus moradores. Em suas palavras:

O espaço da arquitetura surge, pois, essencialmente – e assim se mantém – como extensão da noção de abrigo, destinado, como tal, a atender a necessidades humanas específicas, que ao longo do tempo somente se sofisticaram. Do ponto de vista individual, é a casa de morar o espaço arquitetônico que responde à mais primitiva necessidade de abrigo. Ao definir, o dentro e o fora, a casa garante não apenas a sobrevivência mais imediata, desde a caverna, mas supre, também, o espaço do estar. (LEITÃO, 2014, p. 44)

E segue afirmando que este espaço, essencialmente de abrigo, vem ao longo da história se modificando, evoluindo em consequência do desejo humano. Articulando o desejo com formulações freudianas, afirma que nós sofremos a perda do objeto da completude inicial em decorrência da entrada na condição humana.

Há na psicanálise, mormente nos textos de Freud, como explicitaremos abaixo, uma metáfora, uma hipótese que afirma ter havido no início de nossa existência um sentimento de completude, e que ao sair desta condição, ao perder este objeto primeiro, o sujeito sentirá uma falta absoluta, permanente, e que esta é a marca de nossa condição. O desejo, enquanto movimento de retorno aos sentimentos vividos nesta época inicial, nunca será satisfeito, realizado plenamente. A partir disto, podemos entender que a casa ou moradia será um dos objetos-alvo para satisfazer este desejo.

Sobre esta ideia a autora traz em seu texto uma citação de Bernard Salignon esclarecedora:

O espaço se torna este lugar onde o sujeito vai procurar nostalgicamente seus objetos perdidos, não racional, menos ainda geométrico. E mais: sempre ligado à figura da mãe, o espaço está atado a este Outro de onde o sujeito provém e de onde ele retira seu primeiro desprazer para trocá-lo pelo prazer. (SALIGNON apud LEITÃO, 2014, p. 49)

Esta é uma ideia que remonta a Freud. No texto *O mal-estar na civilização* (1930/1977) o psicanalista afirma que a casa onde habitamos é o sucedâneo do útero da mãe, local onde foi nossa primeira morada e onde nos sentíamos verdadeiramente seguros e em conforto. Tal lembrança persiste em nós de modo inconsciente.

A memória das primeiras experiências permanece e estamos constantemente buscando nas nossas moradas atuais reviver os prazeres antigos. Prazeres ligados aos locais que foram afetivamente investidos na nossa primeira infância. Como relata Leitão (2014), a casa, o bairro, a cidade natal, estão carregados de investimentos afetivos que escapam à realidade objetiva das construções. E são essas afetividades que mobilizam o sujeito a retornar às suas experiências primeiras, e viver a si mesmo como nos tempos antigos. Como diz o poeta Mário

Quintana, “Quem disse que eu me mudei? Não importa que a tenham demolido: a gente continua morando na velha casa em que nasceu.” (QUINTANA, 2001)

Avançamos então para as contribuições sobre as vivências subjetivas do espaço a partir do filósofo Gaston Bachelard (1957/1978), que afirma a morada ser nosso canto no mundo, nosso universo, nosso cosmos. E que vivemos este local tanto pela realidade material quanto através de nossa apreensão subjetiva dos espaços, abrigos e cômodos. Esta apreensão é de ordem onírica, poética.

Os espaços, objetos e cômodos irão influenciar nossas apreensões subjetivas naquele momento de vida. Da mesma forma, nossa subjetividade vai assimilar estes objetos e espaços através de nossas disposições afetivas. Esta compreensão do espaço não é lógica ou objetiva, nós sonhamos, devaneamos os espaços. Cada espaço de nossa moradia nos afeta, em nossos devaneios, sentimentos e memórias.

Segundo o autor (1957/1978), esta experiência subjetiva consegue elevar nossa estada no espaço para outro patamar, a partir da imaginação, ficando então uma estada de ordem poética. A imaginação tem uma forte influência nas nossas lembranças acerca dos diferentes momentos de moradias ao longo de nossa vida. As lembranças das diversas casas vão se interligar através de contornos e coloridos oníricos. Ele diz: “Evocando as lembranças da casa, acrescentamos valores de sonho; nunca somos verdadeiros historiadores, somos sempre um pouco poetas.” (p. 201).

Desta maneira, ao se empreender uma investigação sobre a vida de alguém, a memória desta pessoa vai se valer muito das associações das experiências com os espaços onde foram vividos. Não é possível recordar experiências de vida em termos objetivos, de tempo cronológico, formalizados em ciclos, minutos, meses. A memória só estará acessível através da atuação do devaneio, que reformula as percepções para que possam ser armazenadas e acessadas posteriormente.

Outra contribuição interessante proposta por Bachelard (Ibid) é que ele aponta possíveis semelhanças entre nosso aparelho mental e os aposentos da casa; uma topologia metafórica da casa associada às instâncias subjetivas. O sótão estaria associado aos fenômenos das claridades, dos raciocínios, das elevações espirituais. No porão estariam a escuridão, os objetos descartados, a irracionalidade, a desordem, as “potências subterrâneas”. E a área central da casa seria o local da tentativa de equilíbrio, da convivência entre as pessoas, do diálogo, da abertura para o mundo.

E afirma poeticamente:

Nessas condições, se nos perguntassem qual o benefício mais precioso da casa, diríamos: *a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz*. Somente os pensamentos e as experiências sancionam os valores humanos. Ao devaneio pertencem os valores que marcam o homem em sua profundidade. O devaneio tem mesmo um privilégio de autovalorização. Ele desfruta diretamente seu ser [...] é necessário mostrar que *a casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem*. Nessa integração, o princípio que faz a ligação é o devaneio. (Ibid, p. 201).

Vemos com isto que o maior benefício da casa é abrigar o devaneio, proteger o sonhador e que nossa experiência do espaço é de ordem poética. Poética porque nossa subjetividade se apropria das percepções que, para serem assimilados em nossa vida mental, precisam ser interpretados. Neste processo, os estímulos advindos da realidade externa e interna adquirem formato e traços dos fenômenos mentais inconscientes, que seriam os devaneios e os sonhos.

No atelier artístico, observamos em maior potência este traço poético, esta experiência do espaço a partir do devaneio. Neste tipo de local, mais que em casas e moradias comuns, além de permitir a existência do sujeito sonhador há um verdadeiro enaltecimento deste modo de vida criativa e artística. Há o estabelecimento do sonho, da fantasia e delírio enquanto realidade possíveis e desejáveis. Nestes locais, tudo aquilo que é essencial e reprimido no homem pode e deve encontrar seu espaço.

1.3. SOBRE A TRANSCENDÊNCIA (COPA)

Seguimos então para nossa última fase de fundamentação teórica, que trata sobre a poética artística como maneira privilegiada de alcançar as possibilidades transcendentais do ser humano. Para tal empreendimento vamos buscar suportes em reflexões de autores principalmente da filosofia. Desejamos aqui assinalar que nosso percurso neste campo teórico, nesta modalidade de pensamento, é iniciante. Porém, a coragem para prosseguir e nos aventurarmos nestes novos campos a obtemos na inspiração da própria filosofia, de não recuar diante do desconhecido e tentar compreender a essência daquilo que não é apreensível pelos sentidos corpóreos.

Pretendemos demonstrar a sensação existencial de elevação da alma pela apreciação poética. Elevação para uma dimensão superior semelhante ao que fala Platão em seus textos clássicos. E apresentar uma morada de características atemporais neste plano metafísico, que é obtida pela obra artística.

Para muitos, a religião abarca e torna o mundo transcendente misterioso inalcançável em algo palpável. Porém, o acesso ao plano metafísico a partir de uma prática religiosa específica é mais limitado que o ofertado pelo campo artístico; pois é necessário do sujeito um conhecimento prévio das doutrinas, bases ideológicas e axiomas que sustentam tal prática. Isto restringe o acesso de pessoas que não estão familiarizadas com a cultura específica e linguagem de uma religião.

Já a elevação que ocorre através da arte se dá por alguns meios distintos da religião. Por meio de seu núcleo poético acessamos o transcendente tanto pela racionalidade quanto pela irracionalidade e afeto, e não é dependente de uma atitude de crença. A crença que se cultiva é na aproximação entre os sujeitos humanos, por sua constituição que é a mesma. O aperfeiçoamento da fruição artística se dá pelo exercício e aprimoramento da sensibilidade, para poder estar atento aos sinais poéticos das produções humanas. O traço poético pode estar em pequenos detalhes, escondido num amontoado de tralhas, como uma pedra preciosa num substrato.

A importância da arte poética se revela no para além do meio material. Só a verdade que está no cerne revela a poesia, esta que é fruto de uma paixão autêntica e espiritual, de uma inquietação singular e egoísta do artista. É obra de uma celebração existencial e/ou pendência emocional enraizada no sujeito criador.

Sem dúvidas, a arte é um produto de uma época e contexto histórico específico. Contudo, meu objeto de pesquisa é a arte enquanto produto “eterno” do Homem, que revela sua essência, sua alma, que é imutável e divina. Arte que promove o encontro de almas, que edifica um canal perene de comunicação entre as três esferas do ser (vontade/paixões, a forma e o plano transcendente). Que é independente do seu caráter prático, político ou provocativo. É a poesia em sua essência, que promove o estado *sublime*²¹ no ser humano.

1.3.1. A QUEIXA HUMANA

Os seres humanos queixam-se muito de sua condição de vida na terra. E sobre tal fato o dramaturgo sueco August Strindberg criou uma peça “tragicômica” que é exemplar. *O sonho* (1901/1978) relata a descida (encarnação) da semideusa *Inês*²² para a Terra, e que termina por conhecer a vida e os hábitos dos humanos. No início da peça, no percurso de descida, o pai de Inês diz para a filha que a Terra é o planeta mais sombrio e pesado de todos do Universo, apesar de ser muito belo.

Ainda neste percurso, a filha começa a escutar os sons das falas dos seres humanos lá embaixo, ao que o pai alerta que “os lamentos são a sua linguagem natural! É uma raça ingrata, descontente e intratável!” (1978, p. 29) E que nossa espécie vive em constante vertigem, num estado que oscila entre o absurdo e a loucura.

A peça inicialmente traz passagens, cenas em que Inês conhece variados contextos de vida dos humanos. Momentos participando de um encontro familiar, presencia uma seleção de atores para uma nova peça, se vê também dentro de um castelo para uma importante celebração, num escritório de advocacia, se aproxima de um casal recém-casados em período de lua de mel. Também acompanha um oficial que espera por sua noiva sem nunca lhe ver chegar. Enfim, conhece um bom número de pessoas em diferentes situações.

Inês decide experimentar a vida humana, constitui uma família e passa a conhecer as benesses e infortúnios desta condição. Presencia as manias obsessivas do marido nas arrumações dentro de casa, os conflitos de interesse, tem filhos, compreende as exigências diárias e como é preciso esforço para atendê-las.

²¹ O estado sublime no ser humano decorre da fruição poética das obras de arte. É quando se presentifica a sensação de arrebatamento e subjugação no apreciador em decorrência da beleza e transcendência de uma peça de arte. Este conceito será melhor explicitado nos próximos tópicos.

²² Filha do Deus hindu chamado Indra, que é o Deus da tempestade e era cultuado como a principal deidade na primeira era da religião Hindu.

A protagonista passa a compreender que a felicidade humana é imprevisível e fugaz. Que há inúmeros desejos desencontrados, que a inveja está presente sorrateiramente entre as pessoas e que elas ficam mal com o sucesso do próximo, que todos se sentem injustiçados e lamentam aos deuses seus destinos miseráveis. Por tais situações observadas Inês sempre repetia “Como os homens são dignos de lástima!”.

Como solucionar tal estado de coisas? Então ela fica sabendo que o destino mais comum de quem tentou mudar as coisas foi a loucura ou prisão. Que tal situação se mantém por interesse de sujeitos que se encontram confortáveis com as desigualdades. Que nosso planeta é bom e tem variados recursos, o que falta é uma boa administração.

A próxima fase da peça é marcada pela aproximação de Inês com um poeta. Há uma rica interação onde o poeta e a protagonista demonstram ter uma grande intimidade, com os dois trocando orientações e preocupações mútuas. Em seus diálogos, se ressalta a importância e a força do amor entre os homens. O amor sendo a felicidade perfeita, o exemplo da beleza triunfante diante de todo o caos.

O poeta então solicita um favor à Inês, que entregue um poema seu a Deus, o Senhor do Universo, com o intuito de solicitar piedade para com os homens e melhorar tais configurações na Terra. Eis o poema:

Porque é que nasceste em dor?
Porque é que fazes sofrer a tua mãe,
Filho dos homens, no momento mesmo
Em que lhes dás a alegria da maternidade,
A alegria de todas as alegrias?
Porque é que despertas para o dia,
Porque é que saúdas a luz
Com um grito de dor e raiva?
Porque é que não sorris à vida,
Filho dos homens, se o dom da vida
Mais não é do que alegria?
Porque nascemos nós como animais,
Nós que somos de raça divina
E de descendência humana?
O espírito, porém, exigiria outras vestes
Que não estas, feitas de pó e sangue!
A imagem de Deus deverá mudar de dentes?

E eis que se inicia a corrida
Por sobre os arbustos, os cardos e as pedras,
E se, por vezes, um caminho se abre,
É logo considerado proibido,
E se quiseres colher uma flor
Dir-te-ão que pertence a outro
E se um campo te corta o caminho
E precisares de seguir em frente
Pisarás as sementeiras de alguém
Antes que outros pisem as tuas
E assim se faça justiça.
Qualquer alegria que possa ter
Representará um desgosto para os demais
E a tua mágoa não fará a alegria seja de quem for;
E assim será o teu caminho até a morte
Quando outros homens vierem tomar o teu lugar.
(STRINDBERG, 1901/1978, p. 170)

E na cena final Inês, cansada com os grandes sofrimentos sentidos como um humano, nos seus últimos momentos antes do voltar aos céus, se dirige ao poeta e lhe fala:

Chegou a hora do adeus, o fim aproxima-se.
Adeus, sonhador, filho dos homens.
Poeta, tu que, melhor do que ninguém, sabes viver
E sobrevoas a Terra com as tuas asas
E mergulhas, por vezes, na lama,
Para aflorar, mas não para te deixares prender!
Agora, vou partir. No momento da despedida,
Ao deixarmos um amigo ou um lugar amado
Vem-nos a saudade do que amamos.
E o remorso pelos nossos actos passados...
Oh! Sinto agora toda a dor de viver!
É, portanto, assim, que são os homens!
Também se sente saudade dos que não amamos
E se têm remorsos sem que se seja culpado!

Sente-se vontade de partir quando se deseja ficar,
E o coração dilacera-se
E os sentimentos são como que esquadrejados por
cavalos
Enchendo-se
De contradição, de indecisão e de dissonâncias!
Adeus! Diz aos teus irmãos e às tuas irmãs que me
lembrarei
Lá para onde agora vou, e que levarei as suas
queixas
Em teu nome, perante o tronco supremo.
Adeus!
(STRINDBERG, 1901/1978, p. 214)

Interessante assinalar aqui que o contexto cultural vivido nesta época por Strindberg é o da ‘morte de Deus’, e que foi neste período que ideias de filósofos como Schopenhauer e Nietzsche se estabeleceram espalhando “o perfume fúnebre” pela cultura moderna. Pensamentos de teor pessimista e que trataram sobre a relação dos homens com Deus.

Porém, o principal para o nosso estudo, e que vai nos permitir dar seguimento para o próximo eixo de pensamento, é a característica humana de descontentamento ressaltada pelo autor de “O Sonho”. Observamos, ao longo da história humana a presença de lamentações, desconfortos e culto a um passado mítico de completude.

É curioso perceber os exemplos disto em várias mitologias e na psiquê de pessoas em particular. De acordo com o poeta Hesíodo, em seu texto que versa sobre a origem da humanidade²³, estamos vivendo hoje na quinta era do Universo, a *Idade do ferro*, conhecida pela mistura de alguns poucos prazeres e bens a inúmeras angústias, trabalhos infundáveis e misérias. Em outro texto grego chamado *Tratado sobre o Sublime* (sec. I/2014), de autoria desconhecida mas atribuído [o nome do autor] a Longino, ele comenta que “é próprio do homem sempre dizer mal do seu tempo.” (p. 113). E também neste texto já se celebra o passado com seus grandes poetas e escritores como Homero e Platão.

O próprio filósofo Platão estruturou sua teoria em torno da noção de corpo como uma tumba, cárcere. O intuito de seus ensinamentos era promover a elevação da alma para outro mundo, o das ideias, através do conhecimento das verdades ideais e perfeitas acessíveis aos homens. (REALE; ANTISERI, 2003) O objetivo é transcender, fugir do corpo e do mundo terreno. Tal mensagem é tão intensa que o cristianismo a aproveitou e reformulou dentro de seus ensinamentos religiosos, o que, sem dúvidas, favoreceu para sua grande popularidade.

Ao vermos as redes sociais atualmente, os comentários corriqueiros do cotidiano entre as pessoas, os noticiários, existe e persiste o clima da trágica jornada humana, do terrorismo

²³ Hesíodo, *Os Trabalhos e os Dias*, v. 174-201.

que toma conta, do apocalipse iminente. Há o cultivo e enaltecimento da vida enquanto um drama interminável. Assim como a metáfora central da obra de Strindberg, tais comentários revelam que entendemos nossa existência como se fôssemos almas bem-aventuradas que por um destino funesto caímos na Terra para pagar penitências.

1.3.2. UMA HIPÓTESE SOBRE O DESCONFORTO EXISTENCIAL

Nesta altura do texto é interessante perguntar: quais as razões destas queixas e desconfortos? O que eles indicam? Para sugerir uma hipótese explicativa iremos nos valer de premissas oriundas das ideias do filósofo Schopenhauer.

Seguindo uma escala evolutiva dentro das manifestações aparentes da Vontade, o autor considera nossa consciência como a mais sofisticada forma de representação. É o ponto último de uma história evolutiva. Tanto é que através desta consciência nos é dada a possibilidade de refletir sobre as forças obscuras atuantes (1818/1999).

Através da consciência, nós tanto percebemos e sentimos o desconforto que é nossa constituição humana, quanto podemos inferir sobre os enigmas da vida: a *vontade* como uma força incessante e irracional que governa tudo, e a existência de um plano metafísico de onde se originou o cosmo físico e sua organização. A partir desta habilidade conseguimos refletir sobre o mais além de nossas percepções sensoriais, atingimos planos metafísicos e compreendemos forças invisíveis.

Uma hipótese explicativa sobre tal desconforto surge com a ideia de junção de três dimensões difíceis de se unir e misturar: a *vontade/pulsão*, a *materialidade* e a *transcendência*. Estamos nos remetendo à *Metáfora da Árvore* que está explicitada nos primeiros textos.

Estes três planos são de naturezas diferentes, são oriundos de planos diversos, têm constituições distintas, bem como finalidades. Estas três dimensões anseiam objetos e fruições discordantes. A *vontade/pulsão* contém o desgovernado, a força dos instintos primários, o caos inicial do cosmo e a separação. A forma responde pela regência da materialidade e estabilidade, daquilo que é palpável, mensurável, o raciocínio e seus produtos lógicos. E com a *transcendência*, sentimos nossa origem especial, daquilo que é mais misterioso, límpido, elevado culturalmente, de uma ordem superior que entendemos ser a responsável pela criação das outras duas dimensões, apesar de ser a mais difícil de se apreender e assimilar pela nossa inteligência.

Um aspecto importante, que é simbolizado pela forma da Árvore e que será melhor trabalhado a seguir, é a diferença de tamanho entre as os extremos da árvore e seu tronco. A raiz e copa são grandes, extensos e por isto abarcam e acolhem um maior volume dentro da constituição humana. Tanto nosso aspecto primitivo e irracional quanto nossos anseios de retorno ao plano transcendente são nossos desejos básicos. As sociedades anteriores à nossa sempre tiveram um maior trânsito nestes campos.

Disto deduzimos que os grandes campos da Vontade e da alma se juntam com a materialidade para formar o homem. E nosso pólo central de funcionamento e junção se torna o tronco da Árvore. Porém, como é proposta pela forma desta metáfora, tal dimensão de tronco não abarca confortavelmente estas três forças distintas. Esta área tem pouca possibilidade de ofertar conciliação.

Então temos que nossa existência é tida por uma materialidade, dentro de um corpo limitado, físico e temporal. Este é o principal causador de nosso desconforto. E são justamente estes aspectos que nossa sociedade estética, filha da ciência, cultiva, a beleza das formas, do palpável, do material. É uma sociedade fadada ao sentimento de limitação, desconforto, prisão. A matéria impôs sua regência, um reinado frio, opaco e simplista.

Quanto mais se cultiva esta lógica, mais seguiremos neste trilho. Pois o foco é justamente neste ponto da junção complicada, naquilo que é insustentável por natureza, o cultivo do tronco, o mais estreito de nossas dimensões.

Por outro lado, sempre nos foi ofertado a possibilidade de junção confortável entre estas três esferas, de fruição entre estas dimensões. Dentre estes caminhos, a poesia, compreendida como o ato criador, será meu objeto de estudo.

1.3.3. PROMETEU COMO O ARTISTA

Faremos agora uma interpretação do famoso mito grego de Prometeu, que vai possibilitar o clareamento do argumento e será um exemplo didático do que seria a figura do artista/poeta dentro do contexto social.

Em todas as culturas, todas as regiões encontramos um certo número de pessoas com traços de personalidade e objetivos de vida que são peculiares, exercer uma vida artística, custe o que custar! Mesmo com todas as dificuldades materiais e falta de recursos, tais sujeitos têm por razão de suas vidas realizar atividades do cotidiano para manter uma vida inserida pela arte.

A passagem a seguir, a resposta de Rainer Maria Rilke a um jovem colega que está em dúvidas se é ou não um artista, nos ajuda e compreender um pouco o que seria este imperativo:

Volte-se para si mesmo. Investigue o motivo que o impele a escrever; comprove se ele estende as raízes até o ponto mais profundo do seu coração, confesse a si mesmo se o senhor morreria caso fosse proibido de escrever. Sobretudo isto: pergunte a si mesmo na hora mais silenciosa de sua madrugada: *preciso* escrever? Desenterre de si mesmo uma resposta profunda. E, se ela for afirmativa, se o senhor for capaz de enfrentar essa pergunta grave com um forte e simples *Preciso*, então construa sua vida de acordo com tal necessidade; sua vida tem de se tornar, até na hora mais indiferente e irrelevante, um sinal e um testemunho desse impulso [...] Nesse caso, aceite sua sorte e a suporte, com seu peso e sua grandeza, sem perguntar nunca pela recompensa que poderia vir de fora. (RILKE, 2011, p. 27)

Tal resposta do poeta é elucidativa sobre a força deste impulso, desta necessidade. Porém, não sabemos ao exato quais as disposições que levam alguns sujeitos terem a personalidade artística. Naturalmente, têm predisposições inatas, adquiridas e cultivadas ao longo da vida.

É complicado fazer reflexões acerca da transmissão genética das aptidões artísticas, e este não é meu campo investigativo. Porém, em relação aos fatores ambientais, algo que se observa com frequência relevante é estes sujeitos terem passado por algum evento marcante, doloroso em sua vida ou experimentado condições familiares e sociais desconfortáveis.²⁴ Muitos destes incidentes ocorreram na infância e levaram o pequeno a buscar conforto em suas fantasias. Tal movimento de retorno ao mundo psíquico interno, assim como o movimento repetitivo pós-traumático, é mantido no decorrer da vida do artista, sendo a brincadeira, fantasias e arte seus velhos conhecidos que lhe ajudam desde os tempos iniciais.

Podemos também supor que tais contingências promoveram um aumento na sensibilidade permanente deste sujeito, ficando o mesmo com uma maior carga de energia afetiva que o comum, o que levaria a uma maior necessidade de trocas afetivas e sentimentais para se estabelecer a homeostase da tensão psíquica.

Retornando ao mito grego de Prometeu, esta história versa sobre a origem dos homens. Aos irmãos Titãs Prometeu e Epimeteu fora atribuída a tarefa de dar forma aos animais que iriam povoar a Terra. Epimeteu ficara com o principal trabalho prático, enquanto que seu irmão iria supervisionar. Ao chegar na etapa da criação dos humanos, Epimeteu se deu conta que já tinha utilizado todos os recursos de defesa e força em outros animais,

²⁴ Isto de modo algum esclarece ou encerra o debate sobre o fato de algumas pessoas se tornarem artistas. É apenas um dado, uma ideia para ser somada ao conjunto das razões complexas que originam um indivíduo sensível predisposto à atividade artística.

estando assim os humanos desprotegidos. Ele então chama o irmão para tentar reverter tal quadro de vulnerabilidade humana.

Prometeu, sabendo das circunstâncias em que se encontravam os homens, decidiu ajudá-los e rouba o fogo dos Deuses para trazer e dar aos humanos. Zeus (deus supremo) ao saber deste roubo envia uma urna maligna em forma de presente para Epimeteu, que tinha recentemente se casado com Pandora. Dentro desta caixa estão inúmeros males que, ao ser aberta, se soltariam pelos ares infestando a vida dos homens. Pandora, sem saber da trama, abre a urna e solta os males, restando apenas a Esperança dentro da caixa.

Este mito é contado por alguns poetas gregos de períodos distintos; dentre eles os principais são Hesíodo, Ésquilo e Platão, e cada um faz uma construção um pouco diferente de enredo. Irei utilizar referências da versão de Ésquilo (V a.C./1980) que ocorre já com Prometeu acorrentado a uma pedra sofrendo sua penitência por ter roubado o fogo divino.

Os diálogos de Prometeu com os personagens que vão lhe visitar são muito interessantes para compreender nossa condição de vida, e entender a posterior *simbologia do fogo*. Nestes diálogos fala-se que a humanidade, antes de receber o Fogo, era desesperada e desejava a morte; eram sujeitos que não enxergavam nem ouviam direito, eram ignorantes em relação à agricultura, às mudanças das estações e os astros, não tinham domínio sobre os animais de carga e cavalos, não sabiam construir casas, não conheciam a matemática, nem a política, e careciam de conhecimentos sobre a medicina e seus tratamentos. Enfim, não tinha conhecimentos para utilizar os recursos da Terra e gozar de uma boa vida.

E graças ao *Fogo Celeste* trazido por Prometeu a humanidade recebeu uma *esperança infinita no futuro* e pôde desenvolver as *artes e ciências*. É importante assinalar que ciência e arte no contexto cultural grego são termos próximos. O conceito antigo de ciência se assemelha ao que hoje é tido como o conhecimento das leis naturais e as aquisições de práticas e ferramentas adequadas para obter benefícios da natureza. O de arte, na era clássica, era o meio de se fazer, de produzir algo. Era a ideia de arte enquanto a técnica de um artesão; os meios adequados para executar bem uma atividade. A disposição prévia do sujeito que o habilita a agir corretamente de acordo com seu objetivo final. Aristóteles definiu arte como “hábito de produzir de acordo com a reta razão.” (NUNES, 2003, p. 20).

Este filósofo grego dividiu em três grupos a prática artística: as artes básicas da medida e contagem, as artes manuais pelas quais os artífices fabricavam as ferramentas e as artes imitativas como a pintura, escultura, poesia e música. Estas últimas ele também chamou de poesia (*póiesis*), dando um caráter diferenciado, que tinha relação com a metafísica e

cosmologia. São fabricações, criações, produções de formas que organizam, que engendram uma nova realidade, um novo ser.

Desejamos propor aqui uma nova interpretação da simbologia atribuída ao fogo. Uma leitura de cunho metafísico que irá subsidiar os argumentos das próximas etapas do texto. Propomos ser *o fogo* de Prometeu a causa e efeito da fruição poética artística. De ser o meio para poder interligar as três dimensões do sujeito humano. Para além do conhecimento científico, artesanal ou estético, ser o fogo a essência poética intrínseca e eterna de uma obra de arte. Prometeu seria assim o Artista/Poeta em nossa sociedade, aquele que, através de seu talento, finca canais de elevação para o transcendente.

Além de trabalhar harmonicamente os materiais disponíveis e criar algo belo, de conceber uma nova forma não existente previamente, o principal feito dos grandes artistas e poetas é inserir na materialidade a capacidade de capturar o apreciador e ofertar uma passagem para os imensos campos da transcendência e da vontade, e de certa forma, fazer com que o sujeito possa revisitar estas dimensões primitivas. Isto é a principal simbologia do fogo de Prometeu, a poesia concebida pelo artista.

Tanto é assim que este elemento *fogo celeste* foi roubado do rastro da carruagem do Deus Sol (*Helius*) e trazido para terra à contragosto dos deuses. Ele é o rastro de comunicação com o divino e canal de elevação dos humanos. Aos homens foi permitido descobrir segredos do universo, as leis da matemática e física, da harmonia dos sons e da teoria musical, os ciclos da natureza e como intervir no meio material. Porém, apenas isto não nos conecta a outros planos metafísicos, não chegamos na morada onde se encontram as almas pela ciência e materialidade.

Prometeu, além de ficar preso por correntes no monte Cáucaso, sofreu durante milênios o ataque de um abutre que comia seu fígado todos os dias; de noite este órgão se regenerava. O fígado, para a cultura grega clássica, era a sede das emoções e paixões. Portanto, o castigo de nosso herói era sofrer um ataque no âmbito afetivo de sua vida, nos sentimentos e desejos.

Alguns exemplos de poetas e artistas nos levam a pensar que eles têm uma maior tendência para a melancolia e isolamento social, o que demonstra sintonia com o mito. O filósofo Schopenhauer também defende esta ideia. Ele comenta que estes sujeitos têm:

Uma preponderância anormal da sensibilidade, produzindo desequilíbrio da disposição, com alegria periódica excessiva, bem como melancolia prevalecente, porque o gênio é condicionado por um excedente de força nervosa, portanto, de sensibilidade. Aristóteles observou com inteiro acerto que todos os homens eminentes e superiores são melancólicos. Ele afirmou que “Todos os homens que se

destacam, seja na filosofia, na política, na poesia, nas artes ilustrativas, parecem ser melancólicos.” (1851/2015, p. 30)

Outra contribuição interessante deste filósofo sobre a personalidade dos poetas é tida com sua caracterização das pessoas em geral a partir de três movimentos, de *três forças fisiológicas fundamentais*: a *força da reprodução* abarca pessoas que buscam a fruição dos impulsos primitivos de comer, beber, digerir, repousar e dormir. O segundo agrupa os sujeitos que buscam os *deleites da irritabilidade*, que consiste em pular, andar, lutar, dançar, cavalgar, os jogos atléticos e forças agressivas de combate. E por último, as pessoas que preferem a *apreciação da sensibilidade*, como a fruição da contemplação, do pensamento, o sentir, versejar, criar formas, musicar, aprender, ler, inventar e filosofar. (SCHOPENHAUER, 1851/2015, p. 39)

Enfim, para que haja força na poesia criada por um artista é necessário que o mesmo tenha certas predisposições fisiológicas, adquiridas e outras “divinas” para que se efetue o ato poético numa criação. Ele precisa ser “transparente”, ser um veículo para a atuação de forças que não são controladas conscientemente. É preciso abrir canais de comunicação entre as duas dimensões, acima e abaixo da materialidade.

Sobre tal disposição *divina*, obtemos algumas citações exemplares que nos levam ao período clássico novamente, o berço de nossa formação cultural. Platão (IV a.C./1975), em seu texto *Fedro*, afirma que existem dois grandes tipos de delírios, os que nascem decorrentes da moléstia da alma e outros que advêm de um estado divino que “nos leva para além das regras habituais”.

Então prossegue explicando que o delírio divino pode ser de quatro tipos: decorrente do sopro profético de Apolo; devido à inspiração mística de Dionísio; o terceiro pela influência de Afrodite e de Eros; e o quarto é o delírio poético inspirado pelas Musas.²⁵ O filósofo esclarece em suas palavras como é o delírio divino inspirado pelas Musas:

Quando se apodera de uma alma delicada e sem mácula, desperta-a, deixa-a delirante e lhe inspira odes e outras modalidades de poesia que, celebrando os numerosos feitos dos antepassados, servem de educar seus descendentes. Mas, quem se apresenta às portas da poesia sem estar atacado do delírio das Musas, convencido de que apenas com o auxílio da técnica chegará a ser poeta de valor, revela-se, só por isso, de natureza espúria, vindo a eclipsar-se sua poesia, a do indivíduo equilibrado, pela do poeta tomado do delírio. (PLATÃO, *Fedro*, 1975, p. 55)²⁶

Em outro texto filosófico, o *Tratado do Sublime* (sec. I/2014), Longino descreve de modo belo o fenômeno de inspiração que ocorre nos artistas e os levam a criar suas obras,

²⁵ As Musas são Deusas das artes e de algumas ciências. Existem as Musas da música, poesia, dança e teatro.

²⁶ *Fedro*, v. 245a.

fazendo uma analogia à influência divina que sofriam as pitonisas²⁷ antes de revelarem seus oráculos. Nesta passagem, também observamos a importância das referências de outros poetas para que haja tal impulso criativo:

Outro caminho leva ao sublime. Que caminho? Como é ele? A imitação e inveja dos grandes prosadores e poetas do passado. Apeguemo-nos inseparavelmente a esse propósito, caríssimo amigo. Muitos, com efeito, são inspirados por um sopro alheio, tal como, ao que consta, aproximando-se da trípode, onde, conforme dizem, *existe uma fenda da terra, que exala um vapor impregnado de divindade, imediatamente, pelo poder do deus, a pitonisa se torna fecunda e passa logo a oracular segundo a inspiração*; assim também, do gênio natural dos antigos para as almas dos que os invejam, fluem, como que de algares sagrados, certas emanções, inspirados pelas quais, mesmo os não muito favorecidos do sopro divino se inspiram, contagiados da grandeza dos outros. (p. 85)

De fato, esta ideia de gênios criativos, com atribuições divinas existe desde a época grega clássica. Eles eram situados acima da raça dos homens. “O emprego de suas outras qualidades denuncia neles a condição humana, mas o sublime os ergue quase à magnitude divina.” (Ibid, p. 105). Suas obras têm uma força poética tão intensa que causa efeitos inigualáveis em seus apreciadores; ela permite que ocorra o estado do *sublime*, que é “o reboar da grandeza da alma.” (Ibid, p.78).

1.3.4. O ESTADO SUBLIME E A TRANSCENDÊNCIA

Neste tópico, iremos tratar o fenômeno da transcendência. Fomos levados a supor o movimento de transcendência através das repercussões advindas do fenômeno da apreciação artística, poética. Tal campo de investigação é o mesmo que o dos filósofos antigos, acerca do Belo e Sublime. Porém, vamos seguir talvez um percurso particular.

Acreditamos que o Belo está presente em vários objetos e gestos ao nosso redor. Coisas inanimadas, paisagens, habilidades, sentimentos, gestos, animais e pessoas podem ser belos ou conter estes traços internamente, o que desperta em nós um prazer particular, criando um desejo de querer estar próximo.

Porém, nosso objeto de investigação não é a aproximação decorrente desta força de atração do Belo. Estamos interessados em compreender como ocorre o sentimento de

²⁷ Pitonisas eram as mulheres sacerdotisas do templo de Apolo, em Delfos, que sentadas numa cadeira alta com três pés (trípode) e por influência dos vapores sagrados revelam os oráculos.

*elevação da alma humana*²⁸. Para isto, iremos focar naqueles objetos e obras que contenham aquilo que, através da nossa interpretação do mito de Prometeu, chamamos de *fogo divino*.

Consideramos ser este fogo a causa do efeito poético das artes. Disto decorre que este fenômeno só é possível através das criações humanas. Através da alma e talento de artistas e poetas. Não acreditamos que objetos não criados pelos homens possam conter esta habilidade. A poesia é o ato de revelação da essência humana.

Para uma melhor compreensão desta força poética, é interessante assinalar que existe, nas obras de arte, um espectro que vai de forças menores até as mais belas e sublimes. Existem obras com uma pequena e limitada carga poética, que revelam traços importantes sobre o humano, mas que não conquistam uma grande popularidade, um grande número de apreciadores ao longo do tempo.

Já por outro lado, todos nós conhecemos artes clássicas, “eternas”, que são obras-primas do pensamento humano, que são sublimes e tocam na essência do homem. Estas criações perduram e renovam sua força poética a cada novo apreciador. Disto podemos considerar que existem alguns poetas mais agraciados pelo dom artístico.

A maior força poética ocorre na fruição de obras sublimes. Sobre isto, podemos obter alguns importantes esclarecimentos ainda com Longino. Ele comenta que:

O sublime é o ponto mais alto e a excelência, por assim dizer, do discurso e que, por nenhuma outra razão senão essa, primaram e cercaram de eternidade a sua glória os maiores poetas e escritores. (Sec. I/2014, p. 71).

O autor também comenta a possibilidade de uma obra conseguir atingir favoravelmente um grande público, havendo um consenso sobre a alta qualidade da mesma ao longo de muito tempo:

Considera-se belas e verdadeiramente sublimes as passagens que agradam sempre e a todos. Quando, pois, malgrado da diversidade das ocupações, do teor de vida, dos gostos, da idade, do idioma, todos ao mesmo tempo pensam unânimes o mesmo a respeito duma mesma coisa, então essa, digamos assim, sentença concorde de juízes discordes outorga ao objeto da admiração uma garantia sólida e incontestável. (2014, p. 77)

E então outra passagem sua nos levará à próxima questão de investigação, o fenômeno de arrebatamento pela poesia, o êxtase da alma.

²⁸Estamos utilizando o entendimento sobre a alma dentro da perspectiva platônica definida como a essência vital interna (imutável, eterna e divina) que anima os seres vivos. Mais adiante este conceito será retomado e desenvolvido.

Não é a persuasão, mas o arrebatamento, que os lances geniais conduzem os ouvintes; invariavelmente, o admirável, com seu impacto, supera sempre o que visa a persuadir e agradar; o persuasivo, ordinariamente, depende de nós, ao passo que aqueles lances carregam um poder, uma força irresistível e subjagam inteiramente o ouvinte. A habilidade da invenção, a ordenação da matéria e sua distribuição, nós a custo as vemos emergir, não de um, nem de dois passos, mas do total da textura do discurso, enquanto *o sublime, surgido no momento certo, tudo dispersa como um raio e manifesta, inteira, de um jato, a força do orador.* (2014, p. 72)

A partir desta passagem, juntamente com os inúmeros relatos de outras pessoas e de nossas próprias experiências, entendemos que, ao acessarmos uma obra de qualidade poética²⁹, alguns sentimentos e fortes sensações podem se presentificar, que é o *estado de êxtase*.

O sujeito é subjugado e sente-se arrebatado com a suspensão momentânea da consciência, perda da noção de tempo-espço e limites corporais, arrepio na pele e o sentimento de prazer e felicidade. É algo semelhante a um orgasmo, sendo que neste caso não é biológico-sexual pois ocorre na esfera da alma. Ele não ocorre através da matéria física e não são reações orgânicas presentes no estágio de clímax sexual. Este “tipo de orgasmo” ocorre em decorrência do encontro e fusão da alma do poeta com a do apreciador.³⁰

Por ser de outra ordem, este fenômeno obedece a certas leis diferentes, não físicas. Sabemos disto pela compreensão de que não é necessário a temporalidade física de excitação. O corpo biológico precisa de um curso natural crescente de excitação que efetua modificações, reações físico-químicas e hormonais. O “orgasmo da alma” (o êxtase) não precisa de “preliminares”, como podemos entender pela descrição do poeta Longino, ele nos atinge como um raio.

O arrebatamento, o êxtase, surge como uma surpresa no sujeito que aprecia uma obra. Logicamente, este indivíduo já se encontra num momento de fruição artística e está inserido num clima disponível para o sublime, porém, este fenômeno pode ou não ocorrer. Não

²⁹ Considerando que cada pessoa em particular tem sua predisposição e preferência dentre as modalidades de arte para vivenciar de maneira específica este fenômeno.

³⁰ A passagem adiante, uma resposta do escritor Romain Rolland à cétrica opinião de Freud sobre os fenômenos da alma, nos traz relevantes esclarecimentos sobre a experiência do êxtase: ‘Eu entendo assim, é completamente independente de todo dogma, de todo credo, de todas as organizações de igreja, de todos os livros santos, de toda esperança em uma sobrevivência pessoal, etc... É o fato simples e direto da sensação do eterno (que pode muito bem não ser eterno, mas simplesmente sem limites perceptíveis, ou oceânico). Esta sensação é, na verdade, de um caráter subjetivo. Mas como, com milhões de nuances individuais, ela é comum a milhões de homens atualmente existentes, é possível de submetê-la a análise, com uma exatidão aproximativa [...] O sentimento que eu experimento me é imposto como um fato. É um contato. E como eu reconheci, idêntico (com múltiplas nuances), em uma grande quantidade de almas viventes, me permitiu entender que é depois captada, canalizada e dissecada pelas igrejas a tal ponto que se poderia dizer que é no interior das igrejas (não importa quais elas sejam) que menos encontramos os verdadeiros sentimentos religiosos.’ (ROMAIN ROLLAND apud SANTIAGO BORGES, 2008, p. 106)

sabemos disto previamente, nem há um controle sobre as etapas desta fruição, como se consegue no sexo biológico.

Por outro lado, é possível estabelecer algumas semelhanças entre a forma do arrebatamento de alma e o modo como flui a energia sexual no corpo biológico; seria algo como uma topologia da fruição orgástica e do êxtase.

O corpo biológico, assim como as coisas em geral, possui uma estrutura ampla e um foco ou alguns focos. Ele se apresenta como um organismo que tem alguns detalhes. Na esfera sexual, afirmamos que os focos são os órgãos genitais e as zonas erógenas³¹. Estes pontos, após a maturação biológica, irão concentrar o circuito de energia libidinal. E por isso, temos que o orgasmo ocorrerá através de um investimento afetivo e motor nestes pontos específicos, com o posterior clímax e rebaixamento das funções vitais do sujeito. O órgão, o detalhe sexual, o ponto concentrado de energia é o principal componente deste fenômeno.

Em relação à fruição poética pelas obras artísticas, poderíamos estabelecer paralelos com os corpos e detalhes biológicos. O objeto artístico contém naturalmente uma materialidade e forma apreensível pelos sentidos. A obra participa de um estilo artístico, é elaborado a partir de certos materiais e possui uma forma. São os aspectos estéticos, compreensíveis e descritíveis das produções.

O detalhe da obra (ou detalhes) é seu traço singular, uma assinatura poética única do autor. Assim que o artista descobre ou é surpreendido com a aparição de tal assinatura própria, o mesmo a cultiva e estimula seu desenvolvimento,³² pois sabe que este é o ponto principal, não calculável, imprevisível que se comunica com forças ocultas.

O artista então, ao produzir seu objeto, vai inserir de modo não calculado, *pontos de fuga e captura*. De fuga para o transcendente e captura do apreciador. Tal ponto concentra o maior intrincamento entre alma e corpo; entre estética, alma e vontade. É o ponto mais importante de uma obra apesar de ser o mais nebuloso e impreciso.

Tal detalhe é um pequeno ponto, algo pontiagudo que fere o apreciador, um “raio” que captura o sujeito e o leva para outro lugar, lhe dando uma sensação de expansão, fusão de almas e contentamento. Um ponto que tem a força para preencher toda a existência.

O centro deste ponto é o vazio, um canal que contém características da ordem terrena e transcendente. Como num buraco negro, o apreciador sente, percebe a borda do buraco, mas é carregado cegamente por um canal invisível. E tem que ser assim, pois se houver

³¹ Importante assinalar que levamos em consideração a plasticidade da sexualidade humana com suas zonas erógenas diversas e múltiplos objetos-alvo de investimento libidinal.

³² Mesmo sem saber como fazer isto, pois é algo involuntário e inesperado.

racionalidade neste momento, tudo se esvai. Podemos até sentir que tal ponto da obra nos atrai mais, que um detalhe é mais tenso, porém, para obtermos o efeito poético temos que nos lançar no âmago, reduzir as defesas e se deixar ser assaltado, invadido, subjugado.³³

Outro filósofo que fez importantes reflexões sobre o ato poético foi Gaston Bachelard (1957/1978). Ele comenta que para conhecer, apreciar profundamente uma obra de arte é preciso que o espectador se lance no âmago, no centro onde tudo se origina, e se aproxime da alma do artista. A obra de arte é um fenômeno de uma “alma apaixonada”, é um “compromisso da alma”. Há no poema um conhecimento profundo que passa por fora da dimensão do conhecimento acessível pela razão e nós só o acessamos através da abertura da alma e não pelo intelecto. A ressonância que sentimos ao entrar em contato com uma obra poética às vezes é tão grande que acreditamos que aquela mensagem é nossa, fala de nós de uma maneira profunda. “Parece que o ser do poeta é nosso ser”. (Ibid, p.187)

O autor afirma que o poeta ‘fala no âmago do ser’, e que a poesia tem um dinamismo próprio. Ela revela algo que é profundamente novo e revelador, mas não transparece quais seriam suas motivações e causalidades psíquicas que teriam lhe originado. O poeta ao apresentar sua obra não revela quais seriam os elementos subjacentes que teriam o inspirado, no entanto sua poesia imediatamente se reverbera e se enraíza no espectador. Tal fenômeno não é passível de explicações lógicas, racionais: “ele emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado na sua atualidade.” (1957/1978, p. 184). Segundo o mesmo, ‘a poesia é feliz’ e transcende aspectos do passado ou presente do poeta. “É um fato: a poesia tem uma felicidade que lhe é própria, qualquer que seja o drama que ela seja levada a ilustrar.” (Ibid, p. 192)

O último contato com o poeta Longino (o anônimo) faz um arremate e nos traz ares do campo da transcendência, o próximo assunto. Segue abaixo seu comentário:

É da natureza de nossa alma deixar-se de certo modo empolgar pelo verdadeiro sublime, ascender a uma altura soberba, encher-se de alegria e exaltação, como se ela mesma tivesse criado o que ouviu. (2014, p. 76).

³³ Estes detalhes podem ser, na música por exemplo, a maneira como o cantor expressa um grito ou o guitarrista executa um solo. Interessante se pensar que mesmo que este arrebatamento seja provocado pelo “conjunto da obra”, temos a sensação de sermos capturados por algo “estreito”, algo denso e focal.

1.3.5. A MORADA NA TRANSCENDÊNCIA

Nosso último tema de debate é o mais esquivo de todos. Faremos reflexões acerca da alma e do seu local de origem. De certa maneira, a existência da alma e um plano transcendente parecem ser a origem e a causa de toda existência no cosmo, apesar de serem os elementos mais velados e inacessíveis para nós.

Realizaremos um percurso teórico através de ideias da psicanálise com o intuito de chegar às ideias platônicas de mundo suprassensível, a *morada transcendente*. A partir de um texto do psicanalista húngaro Sándor Ferenczi que trata sobre a sexualidade, vamos traçar paralelos entre o plano físico com o metafísico.

Influenciado por referências da psicanálise, do mito platônico do andrógino e ideias da teoria filogenética de Lamarck³⁴, Ferenczi (1924/2011) publica um texto intitulado *Thalassa: ensaio sobre a teoria da genitalidade* que traz formulações interessantes e elucida aspectos de nossa sexualidade.

Para o autor húngaro, assim como para a psicanálise, alguns comportamentos repetitivos são tentativas de elaboração de traumas. Desta maneira, o ato sexual e a gestação seriam também meios de reviver traumas passados e tentar elucidá-los. Quais são estes traumas? O do nascimento e a saída de nossos ancestrais primitivos do ambiente aquático para os continentes.

Ferenczi defende a ideia mítica de que existiu num passado longínquo um meio thalássico, um oceano onde as espécies aquáticas viviam num estado de tranquilidade, plenitude e não diferenciação sexual. Com a secagem dos oceanos e surgimento dos continentes, as espécies marinhas foram obrigadas a sair para a terra e se adaptar ao novo ambiente.

A espécie que seria o exemplo da transição evolutiva entre os dois ambientes é o anfíbio, pois ele passa por fases aquáticas e terrenas e está adaptado para viver nos dois locais. Também com esta espécie, segundo o psicanalista, encontramos a primeira diferenciação entre os genitais masculinos e femininos. Disto temos que os órgãos genitais seriam especializações corporais decorrentes da vida terrena.

Mas o que isto quer dizer? Que os órgãos sexuais e reprodutivos, bem como as sensações advindas com o orgasmo promovem revivências de uma época primitiva da vida.

³⁴ O aspecto que mais inspirou Ferenczi foi a hipótese de que o embrião humano, ao longo de seu desenvolvimento, repetiria um caminho evolutivo filogênico, passando pelos formatos de embrião de peixe, anfíbio, réptil e por fim o embrião de mamífero humano.

Através de exemplos, Ferenczi (1924/2011) afirma que nossos genitais e os órgãos da reprodução são adaptações da espécie para uma tentativa de manutenção e revivência de um estado passado marinho de completude individual onde não existiam diferenciações sexuais nem a necessidade de haver um encontro físico e penetração.³⁵

As lubrificações dos genitais, o líquido amniótico que envolve o bebê, as características internas da vagina e do útero, o formato dos espermatozoides e o modo como eles se locomovem, são maneiras de manter a origem aquática em nosso corpo. Assim sendo, o bebê ao realizar seu desenvolvimento embrionário, experimenta o conforto dos tempos primórdios e repete, com seu nascimento, o movimento traumático dos animais de saída dos oceanos.³⁶

Para o psicanalista, no ato sexual, a vagina da mulher se lubrifica e se torna um meio aquoso preparado para receber o pênis que, com seu formato alongado, é introduzido; isto remete, em termos filogenético, uma revivência de nado e de *retorno ao oceano thalássico*. Em nível ontogenético, também por ocasião do coito sexual, temos que o ego do homem se identifica com seu órgão sexual e ao penetrar na fêmea ocorre o movimento de retorno ao confortável útero materno.³⁷ Sendo tal órgão feminino o sucedâneo do oceano, a mulher seria a detentora deste meio aquático thalássico perdido.

Ainda sobre as derivações do ato sexual, Ferenczi (1924/2011) afirma que com o orgasmo temos a sensação de perda de limites corporais, a revivência de um espalhamento no oceano primordial. O que remete também ao momento de ausência de tensões, de ansiedades, que existia na fase intrauterina. Por fim, o autor vai mais além e declara que há no orgasmo até um retorno ao estado inorgânico, quando não existia a vida em sua forma biológica. “O orgasmo é expressão também daquela tranquilidade que precedia o aparecimento da vida, a quietude morta da *existência inorgânica*.” (p. 329)

O conteúdo deste parágrafo acima nos traz ferramentas para seguir em frente e chegar ao último tema de investigação da fundamentação, a alma humana e o plano metafísico.

Pelo que o psicanalista afirma, através da sexualidade acessamos o ambiente primordial e retornamos à etapa de existência inorgânica. Por este ato voltamos às nossas origens marítimas, aquáticas, ao surgimento da vida – o oceano thalássico que representa os impulsos primitivos e instintuais. Em diversas referências simbólicas e culturais, o mar

³⁵ Naturalmente, também não haveria a sensação de incompletude amorosa e desejo sexual.

³⁶ É importante assinalar também a vontade e o prazer que sentimos ao entrar e nos banharmos no mar.

³⁷ A mulher também realizaria essa fantasia de retorno ao útero a partir de sua identificação e fusão com o ego do parceiro.

representa a força do primitivo, a grandeza da loucura, o irracional. O que nos remete ao campo da Vontade.

Também pelo orgasmo físico, experienciamos voltar a uma etapa anterior à vida biológica, a um período onde existíamos apenas na condição de alma no plano transcendente. Assim sendo, o orgasmo biológico promove um acesso tanto ao “oceano primitivo” quanto, de modo secundário, ao plano metafísico.³⁸

Se, pelo orgasmo físico, retornamos ao oceano thalássico, campo da Vontade, para onde iríamos pelo êxtase da alma? Para o campo transcendente. E para defender este argumento vamos solicitar apoio do filósofo Platão.

Acreditamos que, de modo semelhante ao plano inferior da Vontade, simbolizado em nossa metáfora pelas raízes da árvore, exista um plano superior com ampla extensão, que seria a copa de nossa árvore.

Nossos próximos argumentos terão semelhanças e talvez algumas poucas diferenças em relação ao pensamento clássico do filósofo grego. Porém, é preciso admitir que a própria metáfora da árvore e a essência deste texto em geral são inspirações de cunho platonista.³⁹

Indicamos, através de nossa metáfora, que nossa constituição enquanto seres humanos abarca três dimensões, é formada a partir de três matérias-primas diferentes, a Vontade, a matéria física e a alma.

Em conformidade com o pensamento platônico, consideramos que existe movimentos de forças opostas dentro de nós, um que deseja se comunicar com as forças das profundezas, ser o veículo material para que se realize o objetivo agressivo-sexual, caótico e sem controle da Vontade. Em outro polo, existe a alma e seu anseio de retornar ao plano superior, local da liberdade e bem-estar metafísico. No meio disto, deste conflito, está nossa condição física-biológica, que tanto transita e interage com as diversas formas materiais, de ordem e raciocínio, quanto também sofre para tentar conciliar tais desejos tão díspares.

O que nos fala Platão sobre a alma? Algo semelhante ao posto acima. No seu texto *Fedro* (sec. IV a.C./1975), através do mito do cocheiro e os dois cavalos, o filósofo nos relatou que a alma tem estes dois movimentos opostos. Que existe um cavalo puro, bonito e obediente que busca ascender para o mundo das Ideias, o lugar das Verdades Absolutas. E existe outro, o feio, mal-educado, rude e indisciplinado, que deseja os elementos sensuais

³⁸ Este movimento ascendente e descendente será melhor explicitado a seguir, pelas reflexões sobre a fruição poética.

³⁹ Interessante relatar que tal proximidade com o pensamento Platônico foi se tornado evidente ao longo do processo criativo; não havia este objetivo prévio, nem o presente autor é um profundo conhecedor das teorias do filósofo grego. Porém, é inegável minha admiração pelo filósofo, e compartilho da opinião (presente em vários pensadores) que o consideram como o mais importante filósofo da cultura ocidental.

terrenos, que se atrai pela beleza que engana, [a beleza] dos sentidos corpóreos. No meio disto, estão o cocheiro, que simboliza a razão, e a carroça, que é o corpo físico. O cocheiro, a razão que lida com estes dois cavalos e a carroça, tem por objetivo principal, se ele for do grupo das almas puras como as dos filósofos, subir para o plano transcendente; subjugar as intenções do cavalo de raça ruim e abandonar as apreciações enganadoras e imperfeitas do mundo sensível.

E esta elevação da alma é possível através do crescimento de suas *asas*, que ao contemplar a Beleza se intumescem e podem alçar voo. Platão diz,

A virtude natural da asa consiste em levar o que é pesado para as alturas onde habita a geração dos deuses, sendo ela, de tudo o que se relaciona com o corpo, o que em mais alto grau participa do divino. Ora, o divino é belo, sábio, bom e tudo o mais do mesmo gênero, pois é isso o que alimenta e faz crescer as asas da alma; ao passo que o feio, o mal e tudo o mais que se opõe àquelas qualidades a fazem murchar e perecer. (Fedro, 1975, p. 57)⁴⁰

Então declara como ocorre o fenômeno de elevação:

Quando, à vista da beleza terrena e, despertada a lembrança da verdadeira beleza, a alma readquire asas e, novamente alada, de balde tenta voar, à maneira dos pássaros dirige o olhar para o céu, sem atentar absolutamente nas coisas cá de baixo, do que lhe vem ser acoimada de maníaca. [...] O indivíduo atacado deste delírio, sempre que apaixonado das coisas belas, é denominado amante. (Ibid, p. 60)⁴¹

Uma das principais contribuições da filosofia de Platão foi o método dialético, um meio de ascensão pela razão ao mundo ideal, local onde não existem os erros oriundos das avaliações pelos sentidos físicos. Através da utilização da *segunda navegação*⁴², da purificação do pensamento, de degrau a degrau, a alma pode retornar ao seu plano natural no mundo metafísico e conhecer tanto as Ideias puras como a Ideia suprema, causa e organizadora de tudo o que existe. Platão declara:

A região supraceleste nunca foi cantada por nenhum poeta cá de baixo, nem nunca poderá ser bastantemente enaltecida. O que há é o seguinte, pois é preciso coragem para dizer a verdade. A essência que realmente existe e é sem corpo e sem forma, impalpável e só pode ser percebida pelo guia da alma, o intelecto, sobre ser o objeto do verdadeiro conhecimento, tem aqui a sua sede. (Ibid, p. 58)⁴³

Nas palavras dos especialistas deste filósofo:

⁴⁰ Fedro, 246e

⁴¹ Fedro, 249d

⁴² A segunda navegação ilustra o momento em que se tornou necessário, para além dos dados físicos, utilizar a força da razão humana. A filosofia antes de Platão buscava compreender o universo a partir de forças e elementos físicos. A partir deste filósofo ficou claro a necessidade de se empregar a razão para que o barco, que antes só navegava através da força dos ventos e velas, recebesse o reforço valioso da inteligência humana (simbolizada pelo remo dos tripulantes), e assim ascender ao plano metafísico.

⁴³ Fedro, 247c

A dialética consiste na captação, baseada na intuição intelectual, do mundo ideal, da sua estrutura e do lugar que cada Ideia ocupa em relação às outras Ideias nessa estrutura. E nisso está a Verdade. (REALE; ANTISERI, 2003, p. 167)

Pois foi esse filósofo grego que sugeriu a existência de um plano superior, ideal, e que era a causa de todos os fenômenos físicos; tal ideia teve papel decisivo nas reflexões filosóficas e científicas dos mais diversos campos ao longo da história da cultura ocidental. A psicanálise é um exemplo disto, pois seu principal objeto de estudo, o inconsciente, não é mensurável, representável ou visível; porém, através da *metapsicologia*, conceituamos sua existência e observamos os efeitos de sua atuação em nossa psique pelos seus derivados.

O filósofo clássico situa o mundo suprassensível como um grande conjunto de Ideias (formas) que vão originar e moldar nosso mundo sensível. São os parâmetros celestes que organizam e dão forma a tudo que está ao nosso redor. Existem diversos tipos de Ideias, as de valores morais, de valores estéticos, das variadas realidades corpóreas, dos entes matemáticos e geométricos. Este complexo de Ideias é organizado hierarquicamente, numa escala ascendente de Ideias inferiores implicando as superiores. No vértice da hierarquia está o incondicionado, o absoluto, o organizador de tudo, que é a Ideia do Bem ou o Uno. (REALE; ANTISERI, 2003).

As almas transitam entre o mundo Inteligível e o Sensível, e são naturais da Esfera Intermediária, que se localiza no meio, entre os outros dois níveis de realidade. Existem o lugar das Ideias, o mundo Sensível e o Nível Intermediário, onde estão os números, os entes geométricos e as almas. Estes entes intermediários têm características tanto do mundo Ideal quanto relações com o plano sensível. (Ibid)

Segundo o ensinamento platônico, a alma deseja retornar para sua morada nas Ideias, onde está isenta das imperfeições e mudanças que acontecem no nível da matéria. Através de dois principais caminhos, o amor pelo Belo e a prática da filosofia (dialética), a alma pode se elevar e encontrar as formas eternas. Disto temos que sua mensagem se caracteriza pela fuga do corpo (tumba da alma) e do mundo imperfeito. Pela prática da virtude, purificação da razão e aquisição do conhecimento, o filósofo realiza um ‘exercício de morte’, ele deve desejar a morte pois assim a alma se liberta e retorna ao plano divino, junto aos deuses. “A morte do corpo é a abertura para a verdadeira vida da alma.” (REALE; ANTISERI, 2003. P. 153)

Platão então nos conta como seria no mundo das ideias.

A beleza era muito fácil de ver por causa do seu brilho peculiar quando, no séquito de Zeus, tomando parte no coro dos bem-aventurados e os demais no de outra divindade, gozávamos do espetáculo dessa

visão admirável e, iniciados nesse mistério que, com toda a justiça, pode ser denominado sacratíssimo, e que celebrávamos na plenitude da perfeição e livres dos males que nos alcançam no futuro, fomos admitidos a contemplar sob a luz mais pura aparições perfeitas, simples, imutáveis, puros também e libertos deste cárcere de morte que com o nome de corpo carregamos conosco e no qual estamos aprisionados como a ostra em sua casca. (Fedro, 1975, p. 61)⁴⁴

Como vemos, Platão centra seu interesse e dá o valor de nossa existência pelo culto à elevação da alma e retorno para a dimensão transcendente. Sua prática filosófica defende a negação do corpo, bem como de nossos impulsos primitivos. Porém, por nossa visão, acreditamos que uma boa vida nesta passagem terrena é obtida a partir de um equilíbrio entre tais demandas. Não seria interessante se fixar unicamente em algum dos polos de existência, nem em duas destas dimensões. As três nos são impostas, e disto não devemos desviar.

Ao nascermos, estamos imersos no oceano da Vontade, somos basicamente impulsos primitivos, as necessidades básicas do corpo, agressividade e sexualidade. Ao iniciarmos o processo de educação, vamos adquirir as habilidades para lidar com o meio externo, desenvolver a inteligência formal humana, bem como iniciar conciliações do conflito infundável entre a vontade/pulsão e as normas sociais.

Após certa maturidade, vamos perceber que existe algo a mais em nossa constituição, algo que é imaterial e puro. Uma essência velada que é o elemento causador e anterior, algo imutável, que não envelhece e que é de outra ordem, a alma. Com ela, entendemos que é possível sentir os ares de uma morada no plano transcendente e nos conectamos com outras pessoas a partir de uma imaterialidade ‘divina’.

Ao longo da história, as civilizações tiveram apreço e cultivaram mais algumas destas dimensões. Podemos imaginar que no início dos tempos a Vontade se impunha com mais vigor. Com as primeiras culturas e conhecimentos, a exemplo da Grécia, obtivemos um equilíbrio entre tais esferas, e por isto ainda brilham a força e riqueza de suas heranças.

Na idade média, o cultivo do elemento transcendente obteve maior importância, e, com isso, o homem em sua esfera física e pulsional precisava ser combatido, eliminado. Na renascença houve o retorno ao pensamento clássico grego com reformulações e inspirações buscadas naquela época de ouro.

Hoje em dia o que temos? Uma cultura subjugada pelos elementos materiais, estéticos, físicos, refém da tecnologia e do raciocínio. Um homem que se sente oprimido na estreiteza desta dimensão existencial. Estamos insistindo e buscando na materialidade um conforto

⁴⁴ Fedro, 250b - 250c

perdido; mas que nunca será encontrado no plano material, pois o conforto está no equilíbrio entre nossas três esferas humanas.

II. REFLEXÕES ACERCA DA ARTE DE FRANCISCO BRENNAND

Com o objetivo de compreender alguns traços da criatividade de Francisco Brennand, realizamos uma entrevista com o artista, após obter sua assinatura do TCLE, com perguntas divididas em três eixos temáticos:

I. Sobre o processo criativo: como ocorre a criação, a razão de sua criação, as inspirações, as temáticas de suas criações, as fases e tipos de obras que produziu.

II. Sobre sua relação com o atelier: este como um lugar de morada, a diferença de um atelier em relação a uma casa usual, quais são os elementos essenciais de sua Oficina.

III. Sobre a relação com a arte: a função desta em sua vida e no âmbito social, o que ocorre quando ele aprecia uma obra arte, a essência da arte, a essência do artista.

O depoimento foi registrado com aparelho gravador de áudio. Estas perguntas funcionaram como estímulos, dentro de um formato de entrevista semi-estruturada, para que o artista pudesse discorrer sobre tais temáticas.

A coleta e análise dos dados, levando em conta que a pesquisa é de essência psicanalítica, foram submetidos às premissas fundamentais e conceitos da construção teórica freudiana, como as noções de inconsciente, transferência, pulsão e criatividade.

Com o conceito de transferência psicanalítica, temos o processo que ocorre a partir do momento que existe um mínimo de vínculo estabelecido entre o artista e o pesquisador, mesmo que ainda não fisicamente. O fenômeno da transferência se presentifica tanto pelo lado do pesquisador como por parte do artista e então certos padrões de comportamentos e expectativas acontecem. Porém, é preciso ressaltar que tal vínculo não foi da mesma intensidade como num espaço com funções terapêuticas. O objetivo não foi estimular a ocorrência da transferência para observar os movimentos sintomáticos inconscientes do entrevistado; nossa intenção foi criar um vínculo suficiente e desejável para a consecução da pesquisa.

O material colhido pelo pesquisador ao longo de suas visitas a campo, juntamente com informações disponíveis nos livros, documentários e entrevistas anteriores, foi analisado tanto a partir de um olhar objetivo, formal e concreto, quanto por um viés que se pretendeu tocar em questões complexas, profundas e menos acessíveis do artista.

Consideramos que o próprio Brennand é a pessoa mais habilitada para comentar e fazer análises de suas obras. Ele é quem em melhores condições se encontra para poder relatar e pensar acerca dos impulsos subjacentes às obras específicas, certo conjunto de obras ou fases criativas em geral. Não devemos ou podemos esquecer este fato.

Porém, acreditamos que o olhar singular da psicanálise pode enriquecer os conhecimentos e conjecturas acerca do fenômeno criativo. A interpretação psicanalítica do comportamento humano é complexa, pois observa e leva em conta tanto o discurso manifesto quanto o que se encontra subjacente. Seu objeto de investigação é aquilo que se apresenta diretamente na superfície dos elementos palpáveis, bem como os dados inconscientes, que não se revelam diretamente, mas que se presentificam por seus inegáveis efeitos.

Os elementos não-manifestos, latentes têm suas consequências; e o psicanalista é o profissional que mais pondera a importância destes traços inconscientes dentro da vida mental dos sujeitos. Sua formação tem como princípio treinar a escuta e o olhar para observar estes dados omitidos em nossas relações e atuações corriqueiras do cotidiano.

Dentre estes elementos podemos ressaltar a importância das impressões, intuições que são sentidas pelo entrevistador em contato com o sujeito e seu local de trabalho (o atelier). Estas impressões são sinais adjacentes que vêm atrelados às mensagens verbais e corporais do entrevistado como também de seu espaço de trabalho.

Para isto, o próprio pesquisador se utiliza como fonte de coleta de informações que não estão acessíveis na superfície. Seu inconsciente, seus sentimentos, sua reverberação afetiva deve ser levada em conta neste caso. Sua relação com o objeto de pesquisa, sua transferência deve ser alvo de reflexão nas análises.

Um dos motivos importantes de se utilizar este método é que muito do movimento, da dinâmica dos sujeitos são inacessíveis à sua própria avaliação, sua razão. O artista, assim como qualquer outra pessoa, está consideravelmente alheio, ignorante aos seus comportamentos, desejos e criações. Muitos dados estão inacessíveis à consciência. Entretanto, este entendimento pode vir através de um outro exterior, alguém que esteja sensível para observar a 'outra cena'.

Isto testemunha e reafirma, assim como noutras modalidades de pesquisas, a implicação inerente do sujeito que pesquisa. Sobre este aspecto, Edilene Queiroz (2002) comenta que não é possível para o pesquisador em psicanálise formular um conhecimento dentro deste campo de saber sem situar a si próprio. Uma explicação dentro do campo da metapsicologia freudiana é acompanhada por uma definição em relação à posição do pesquisador.

A autora comenta que quando se faz pesquisa em psicanálise a subjetividade do pesquisador aparece em dois momentos cruciais da produção: na relação transferencial com o objeto de pesquisa e num momento posterior, o da escrita textual. Este segundo momento, impregnado de construções imaginárias do autor do texto, é marcado pela tentativa de

dominar uma experiência difícil de dizer, pelo efeito de um excesso de informações ou um sentimento de vazio de entendimento. Queiroz ainda nos esclarece que a escrita tem tanto como possibilidade uma transmissão objetiva, “clara”, do conhecimento quanto um outro lado, um “noturno”, que preserva e mantém os enigmas do mundo.

Desta maneira, acreditamos que a neutralidade das análises é desejável e devemos tê-la como um norte, porém isto não ocorre de modo absoluto. Uma certa mistura entre neutralidade e implicação é o caminho mais viável e rico para o surgimento de novos conhecimentos.

2.1. ASPECTOS BIOGRÁFICOS

Temos em nossa terra a presença de um artista singular. Ele conta atualmente com noventa anos, e dentre estes, mais de setenta foram dedicados à carreira artística. É um trabalhador incansável, que produziu uma obra imensa, de grande variedade e qualidade.⁴⁵

Iniciou sua prática artística como pintor e, já aos vinte anos, ganhou o primeiro lugar no disputado concurso de pintura *Salão de Arte do Museu do Estado de Pernambuco*. No ano seguinte, o feito se repetiu e desta vez recebendo, com duas obras, tanto o 1º Prêmio quanto a Menção Honrosa. Desta maneira, a partir de boas e inesperadas contingências, Francisco Brennand estava destinado a seguir o caminho da arte.⁴⁶

Interessante tomar conhecimento, a partir do contato pessoal com o artista⁴⁷, da importância dada por ele às variáveis não controladas, internas e externas, que o levaram a seguir o caminho artístico. Deste fato, inferimos que o próprio criador não possui uma clareza satisfatória sobre sua atividade, o que enseja o surgimento de um espaço legítimo para contribuições externas de pesquisadores e admiradores.

A chegada da família Brennand, de origem inglesa, no Brasil, data de 1820, quando o bisavô do pai de Francisco desembarca em Maceió para trabalhar em empresas inglesas. O pai do artista, Ricardo Brennand, foi criado por Maria da Conceição do Rego Barros Lacerda, que

⁴⁵ Acreditamos que não é necessário neste presente texto insistir na exaltação das extensas qualidades, grandes feitos e prêmios alcançados pelo distinto Artista. Brennand é admirado e muito respeitado em seu Estado e no nível internacional. A própria escolha deste artista em específico como sujeito da pesquisa e as próximas páginas certamente atestam também nossa admiração – que só aumentou ao aprofundarmos em sua trajetória.

⁴⁶ Para quem deseja conhecer melhor a biografia do artista, se informar de suas principais obras e os reconhecimentos nacionais e internacionais, recomendamos o livro *Brennand* (1997) lançado pela editora Métron, São Paulo.

⁴⁷ Realizamos uma entrevista com o artista no dia 7 de junho de 2016 em sua Oficina no bairro da Várzea.

era descendente do patriciado Pernambucano. Ela herdara engenhos de açúcar, os quais Ricardo Brennand assumiria a administração ainda jovem.⁴⁸

Um fato importante da história de Ricardo, e que influenciou o futuro do filho, foi sua ligação e apreciação das atividades ligadas à terra, o mundo agrário das usinas de cana. Ele tinha um interesse em particular pela olaria do engenho⁴⁹ da família e por perceber que tal produção estava quase inexistente, resolveu construir no mesmo local a fábrica de cerâmica *São João da Várzea* em 1917.

Francisco teve uma educação infantil privilegiada com algumas características europeias, como por exemplo a presença de uma governanta alemã em seus primeiros anos de vida que lhe ensinou os idiomas alemão e inglês. Tal ama tinha uma atenção especial e protegia com frequência o mais sensível dos irmãos, nosso artista.

No colégio, conheceu duas pessoas importantes em sua vida, Ariano Suassuna, com quem manteria uma amizade próxima e duradoura, e a poetisa Deborah de Moura Vasconcelos, que se tornaria sua esposa. Ainda nesta época, tinha o hábito de frequentar a fábrica do pai e lá conheceu o prestigiado escultor pernambucano Abelardo da Hora que passara a trabalhar na criação dos desenhos e modelagens das cerâmicas produzidas.

O jovem artista já realizava alguns desenhos e rabiscos quando se aproximou do mestre escultor com vontade de conhecer suas obras, e terminou por se encantar pelo mundo das artes plásticas. Abelardo, por seu lado, percebeu o interesse de Francisco pelo barro e o adotou como aluno, incentivando-o a seguir praticando.

Este foi um período crucial na vida de Francisco, pois ele conheceu, acompanhou e teve aulas com importantes nomes da pintura recifense como Murilo la Greca, Álvaro Amorim, Balthazar da Câmara e Mário Nunes. Estes autores tinham um relacionamento próximo com o pai de Francisco, que era um colecionador e amante das artes, principalmente da pintura. Ocorria com regularidade a ida deles para os campos da fábrica de Ricardo Brennand com o intuito de buscar recursos e inspiração para realizarem trabalhos sobre paisagens.

Sobre os fatos determinantes para seu percurso artístico, na entrevista que realizamos, Francisco comenta:

⁴⁸ Todo este escrito biográfico buscou referências principalmente no texto *Uma Biografia* de Weydson Barros Leal contido no livro *Brennand* (1997) da editora Métron, São Paulo. Quando não, daremos a distinta referência.

⁴⁹ Os engenhos do início século XX comumente possuíam sua própria olaria, onde se fabricava tijolos e telhas. (Ibid)

Como eu poderia escapar?!Veja bem esta palavra, este verbo! Como eu poderia escapar se nasci dentro de uma casa cheia de quadros, pintura e porcelanas, se meu pai tocava piano, se havia fotografias e livros diversos com importantes ilustrações? (Entrevista realizada em 2016)

Percebemos desta maneira, e em conformidade com a teoria psicanalítica, a importância e força das influências parentais, dos desejos não plenamente realizados que se prorrogam e são atualizados na geração subsequente. Ricardo tinha tanto interesse pela cerâmica e suas atividades derivadas, quanto pela pintura e arte em geral.

Sabemos que veio dele o desejo por mudar e investir num novo e arriscado ramo, pois o foco da família sempre fora as atividades ligadas à produção e comércio do açúcar. E, assim, ele construiu a fábrica em 1917; esta que permaneceu em atividade até o filho assumir em 1971. Nesta altura a produção estava bastante baixa, e a estrutura se encontrava praticamente em ruínas. Porém o sonho não havia acabado, se realizou a partir de Francisco com a reconstrução do conjunto.

Por outro lado, e também já comentamos sobre tal fato, Ricardo sempre amou as artes, colecionava pinturas e até tocava piano. É possível perceber, pelas cartas trocadas entre os dois, a proximidade e afetividade presente na relação, bem como uma escrita poética, sensível e entusiasmada de Ricardo para com as realizações do filho⁵⁰. Ao reconstruir a fábrica e seguir o caminho artístico da pintura, cerâmica e escultura, Francisco estava também por realizar o sonho de seu pai. O próprio artista reconhece a importância e forte presença do genitor em sua vida.⁵¹

Como numa tragédia grega, que tem o funesto destino revelado e direcionado pela fala de um oráculo, o artista, durante a entrevista, esbraveja a mim “*Como eu poderia escapar?!*” Sabemos o quanto, e a psicanálise nos demonstra isto, os desejos (mesmo inconscientes), as frases e “ditos oraculares” dos pais determinam o destino de um filho.

Após receber os primeiros importantes prêmios estaduais, Francisco tomara a decisão de se dedicar à pintura. Nesta época, ele se casa com Deborah e, por incentivo do pintor Cícero Dias, os dois partem para morar em Paris no início de 1949, com o intuito do artista intensificar seus estudos e práticas em pintura. Lá eles se instalam no centro da cidade e residem num antigo atelier que estava vago.

Esta foi a primeira das duas estadias que o casal realizaria em Paris. Este primeiro período foi marcado por um aborto inesperado de Deborah. Os dois ficaram muito abalados

⁵⁰ Uma afetuosa carta escrita por Ricardo e endereçada a Francisco é apresentada no filme *Francisco Brennand* da cineasta Mariana Brennand Fortes (2012).

⁵¹ Foi contruído na Oficina de Francisco um memorial em homenagem a Ricardo Brennand pelo pioneirismo e 100 anos de existência da fábrica de cerâmicas São João.

emocionalmente, principalmente Brennand, que já estava fragilizado com o clima frio. Apesar de algumas iniciativas terapêuticas tomadas, a tristeza e angústia de Francisco aumentavam a um nível prejudicial à saúde mental e física. Foi quando o casal decidiu retornar ao Brasil com cerca de nove meses passados fora.

Eles então ficam aproximadamente um ano e meio em Recife se recuperando e se estruturando para retomar os planos de morar em Paris. No fim do ano de 1950 Deborah dá à luz a primeira filha do casal. No início do ano seguinte, o casal estava partindo para a segunda empreitada no velho continente. Um fato importante desta fase foi que a filha não acompanhou os pais, ficando sob os cuidados dos sogros de Francisco. Tal circunstância determinou um retorno novamente mais breve que o planejado. Foram onze meses desta vez. Este foi um período importante na formação artística de Francisco, quando fez inúmeras visitas a museus, ateliers, e durante o qual foi aluno de pintores ilustres.

Após o retorno a Recife, o casal começa a morar na casa do Engenho São Francisco, propriedade também da família. Nesta altura, Ricardo estava preocupado com os negócios e o futuro do filho. Foi acertado então que Francisco iria fazer um estágio na Itália para aprender técnicas sobre a produção cerâmica para serem empregadas na fábrica. Desta vez, ele vai sozinho, e lá é iniciado no mundo complexo da cerâmica, das técnicas sobre as tintas e pigmentos bem como sobre a utilização do fogo. Tal período vai plantar a semente que possibilitará o desenvolvimento futuro do artista enquanto mestre da escultura cerâmica.

Quando retorna às terras da Várzea, em 1953, Francisco, sua mulher e filhas se estabelecem na casa do Engenho São Francisco. Lá ele constrói um atelier e inicia o desenvolvimento dos ornamentos com temas florais que iria empregar nas cerâmicas produzidas na fábrica do pai. Até então, o artista tinha realizado um percurso centrado na pintura com estrutura e traços clássicos; agora iniciara um novo caminho, em busca do traço e beleza nas figuras de natureza morta que decoravam pratos e jarros de barro que iriam passar pelo fogo. Foi uma busca que terminou por encontrar beleza em desenhos com poucos detalhes, pois os mesmos não apareceriam ou seriam deformados pela passagem e queima nos fornos.

Por demandas externas, F. Brennand então dá início a uma nova carreira pelo aprofundamento nos traços simples da natureza vegetal e a interação com a argila. Tais mudanças o levariam ao encontro da arte acerca do primitivismo e o sexual.

Nessa fase, ele percebe que seus novos desenhos se prestariam tanto para decorar cerâmicas quanto para planos maiores, os murais. Então surge o desejo e a primeira oportunidade para experimentar tal empreendimento com a ornamentação da fachada de uma

fábrica de azulejos, recém-inaugurada pelo irmão e primo no início de 1954. A ideia era realizar um desenho que fosse tanto uma homenagem ao pioneirismo da família na área da cerâmica como um retrato do cotidiano dentro da indústria. Num trecho do diário ele comenta:

Parece-me que eu mesmo andei me oferecendo para fazê-lo – o que não deixaria de ser uma oportunidade de, pela primeira vez, enfrentar uma grande superfície com elementos figurativos, desenhados e pintados em cerâmica –, mas, na verdade, foi o imenso e ainda vivo romantismo do meu pai que, sobrepujando a indiferença de todos, coincidiu com essas minhas disposições, e assim possibilitou a realização deste mural [...] Lembro-me com satisfação dos conselhos de Fernand Léger: “*Il faut détruire les murs*”.⁵² E como esta fachada da nova fábrica é enorme, necessito com urgência enfeitá-la. Resta agora saber como começar, e como transformar em realidade um projeto tão ousado. (BRENNAND, 1954, *in* Leal, 1997, p. 61)

Os anos seguintes e a próxima década são marcados pelo progressivo crescimento da popularidade e reconhecimento com convites para realizações de obras e exposições. Brennand realizaria diversos murais e pinturas com temáticas sobre flora, fauna e batalhas épicas. Algumas das principais realizações deste período são o ornamento da fachada do prédio sede da fábrica Bacardi em Miami, o mural na frente da Biblioteca Pública Estadual de Pernambuco, o mural no antigo aeroporto dos Guararapes, o painel *Primavera* e a conhecida obra *Batalha dos Guararapes* que estão no centro do Recife.

No início dos anos 60, em decorrência de seu convívio com intelectuais e figuras influentes da cidade, Brennand é indicado para assumir a chefia da Casa Civil no Palácio do Campo das Princesas. Ele passa pouco tempo no cargo, porém, foi um período relevante em sua carreira pessoal e artística porque, além de estabelecer interessantes contatos políticos, se deu o início de um aprofundamento no universo feminino.

O artista imerge intensamente no mundo da sexualidade, um caminho sem volta que marca definitivamente sua arte. Ele mergulha sem comedimento na intimidade das formas do corpo feminino ao mesmo tempo que busca sentir e compreender a força do sexo. Segundo o próprio Francisco⁵³, esta “libertinagem” desenfreada o leva a uma maior liberdade artística por abrir canais de interação com forças e formas primitivas de nossa existência.

Os desenhos de motivos florais já apontavam traços curvos, ondulações e invaginações que remetiam a uma beleza sensual; porém, sua produção posterior, principalmente suas esculturas, serão veículos para a expressão da força irracional e primitiva da sexualidade, mostrando sua face agressiva e sem limites.

⁵² “É preciso destruir os muros”.

⁵³ Francisco tece comentários sobre tais experiências na Revista Continente, edição de novembro de 2016.

Em 1971 Francisco irá tomar a maior e mais arriscada decisão de sua carreira, abandonar o vínculo comercial com as empresas familiares, vender sua parte nas ações e comprar a antiga fábrica de cerâmicas São João para revitalizá-la, fazê-la produzir artefatos, e construir um enorme atelier, um *Templo* para suas obras.

A partir de documentos e relatos biográficos (LEAL, 1997), sabemos que F. Brennand, com este ato, reavivou também o sonho de seu pai. Quando assumiu a antiga fábrica de cerâmica, a mesma se encontrava abandonada e sem produzir. Francisco herdou e acolheu com motivação o desejo antigo de Ricardo, produzir cerâmicas de qualidade. Ao mesmo tempo que implementou seu desejo pessoal, realizou também uma tradição familiar que estava interrompida.

Lá ele vai erguer um mundo particular, fantástico, que será decorado com pinturas, murais e esculturas cheias de mistérios, que nos transportam para tempos remotos e sagrados. Os artigos subsequentes tratarão sobre as características primitivas deste local, os efeitos que se presentificam quando apreciamos este conjunto artístico e algumas singularidades da atividade criativa de Brennand.

2.2. PARAÍSO PERDIDO

Impressiona a atuação criativa de Francisco Brennand. Além de ser um excelente desenhista, pintor, ceramista e escultor⁵⁴, Francisco chegou mesmo a criar um mundo fantástico. Reativando a antiga fábrica de cerâmicas da família em ruínas, ele a reconstruiu como um imenso atelier dedicado à arte. Com tal ofício estava naturalmente buscando tanto um meio de subsistência material como realizando sua vocação de seguir uma vida artística.

Porém, o que leva um sujeito a realizar tal propósito singular? De onde vem a motivação para erguer tal estrutura, para além de sua já reconhecida e vasta produção plástica? Neste capítulo e no próximo, vamos apresentar algumas hipóteses sobre os motivos que o levaram a erigir tal construção.

Talvez possamos obter alguns indícios na fala do próprio Francisco. Por ocasião de uma entrevista que estava concedendo a um pesquisador francês ele comenta sobre uma inquietude inerente à condição humana:

⁵⁴ Poderíamos falar também em um notável escritor, visto a qualidade literária de seu diário.

Eu tenho a impressão que, independente de uma pessoa ser ou não um artista, a criatura humana, os homens de uma maneira geral são inquietos, independentemente de qualquer um aspecto artístico ou literário; e esta inquietação é de todos e se traduz de diferentes maneiras, inclusive nas doenças nervosas. Todos nós somos mais ou menos nervosos, excessivamente nervosos. Talvez por uma deficiência do instinto, que no animal é muito vivo e nós queremos substituir por um elemento que chamamos de “humano”, como se fosse um privilégio ser humano. (Brennand, 2012)⁵⁵

Podemos aproximar esta passagem aos conceitos de vontade e pulsão, pois tratam sobre uma energia interna que nos impulsiona e direciona; uma força excessiva e insistente que por mais que a aproveitemos através de modificações de sua natureza e destinos, sempre sobra um resto que nos determina inquietos.

O artista estabelece esta como uma das características principais dos humanos. Porém, em se tratando dos indivíduos artistas haveria ainda alguma particularidade. Ele comenta:

Realmente, poderíamos dizer que um dos aspectos inquietantes, as “inquietações malditas” como diz Baudelaire, elas são bem mais acentuadas no artista. É bem mais acentuada porque ele consegue falar destas inquietações e transmiti-las a outros inquietos e outros menos inquietos, mas que se apercebem também da inquietação. (Ibid)

Considerando tais dados, os escritos de Donald Woods Winnicott (1971/1975) nos fornecem ferramentas para seguir nas investigações acerca da criação peculiar de Francisco. Relembrando certos pontos de nossa parte teórica, para o psicanalista inglês, quando o bebê vem ao mundo, se for bem acolhido pela figura materna, ele irá primeiramente ter a ilusão de ser onipotente, com o poder de controle mágico sobre os objetos que o rodeiam. Isto ocorre porque a mãe se adapta e realiza praticamente todas as necessidades e vontades do pequeno.

Seguindo o curso evolutivo natural e saudável, a genitora irá gradativamente reduzir suas atuações, fazendo com que a criança passe a lidar com as frustrações impostas pelo mundo real. Com isso, se inicia um choque entre as duas realidades, interna subjetiva e externa material. Como explicamos anteriormente, o amortecimento e aceitação da realidade externa irá ocorrer fundamentalmente através de um espaço intermediário, o *Espaço Potencial*, que podemos observar pelas brincadeiras infantis e investimentos afetivos em certos objetos e pessoas.

É o espaço da brincadeira, da ilusão e fantasia que intermedeia as duas realidades distintas e será no futuro a possibilidade da existência e valorização das ‘loucuras humanas compartilhadas’ como as artes, religiões e filosofia. Este local central, preenchido pelo gesto criativo e afetivo humano, é a possibilidade tanto de manutenção como separação da relação mãe-bebê. Isto porque o acolhimento salutar da mãe promove no filho um sentimento de confiança no ambiente externo, podendo assim realizar trocas construtivas sem ansiedade. O

⁵⁵ Entrevista concedida pelo artista ao pesquisador Leonardo Tonus. Referência completa no fim do texto.

padrão de relação do indivíduo com o mundo externo decorrerá significativamente destas primeiras experiências infantis. (WINNICOTT, 1975)

Observamos em Brennand este processo de modo contundente. Salta aos olhos o alcance de sua dimensão criativa e subjetiva sobre o espaço e objetos. Dentro de sua Oficina, que é um grande atelier, e na própria cidade do Recife podemos observar suas esculturas, pinturas e cerâmicas. São inúmeras obras de diferentes modalidades artísticas. Todas contendo seu traço, sua subjetividade particular.

Francisco Brennand fornece um bom exemplo da relação entre as capacidades inatas distintas sendo bem acolhidas pelo ambiente familiar. Ele herdou naturalmente certas habilidades notáveis, que foram transmitidas pela carga genética familiar. Veio ao mundo dentro de uma família que tinha boas condições afetivas, estruturais e culturais. É um sujeito de ampla cultura em diversos campos, aprendeu línguas estrangeiras desde criança, morou e estudou fora do país mais de uma vez, conviveu proximamente com intelectuais e artistas de sua época dentro da própria casa desde cedo (WEYDSON LEAL, 1997). Recebeu confiança e incentivo do pai que lhe apresentou a pintura e mais tarde lhe vendeu a antiga fábrica, e assim o artista pôde exercitar seu talento e resgatar o funcionamento da produção de cerâmica familiar.

Certamente o artista fez por merecer o incentivo e o grande reconhecimento que obteve ao longo de sua carreira. O vemos ainda com noventa anos seguir com incansável dedicação e entusiasmo empreendendo sua meta, sua obra, e realizando seu desejo através dos objetos e homens à sua volta.

No caso do pernambucano, supomos que o pai teve um papel marcante e definidor; poderíamos falar de um pai que teve funções maternas afetivas importantes. Considerando que ao longo da vida carregamos o desejo de retornar a um momento de feliz completude infantil, o empreendimento de reconstrução da antiga fábrica nos indica uma possível compreensão das intenções inconscientes do artista.

O fato dele ter seguido o caminho artístico, permanecer vinculado às atividades cerâmicas e desdobrar sua criatividade em torno deste ambiente marcante de sua infância, apresenta consonâncias com a ideia de espaço potencial enquanto continuidade e manutenção da boa relação mãe-bebê.

O artista viveu momentos felizes quando criança na antiga fábrica, era um local especial que costumava frequentar com os irmãos. Sobre o processo de reconstrução do espaço, comenta:

Eu queria estabelecer as minhas recordações de infância; o que estava aqui deveria permanecer [...] Porque uma das coisas que nós compartilhávamos, os três irmãos, é que nós achávamos esta fábrica mais misteriosa que as outras [...] Preferíamos vir brincar na cerâmica, quando meninos de sete, oito, nove, dez anos por aí. Porque a gente achava este lugar misterioso. Os fornos, quando não estavam acesos, estavam apinhados de morcegos. Essa era minha lembrança. Então passei onze anos aqui e só quem me visitava era meu velho pai. Só! Só ele! Ele vinha porque estava curiosíssimo para saber o que é que eu iria fazer disto aqui e também para ver o material que eu estava conseguindo, pois eu estava infringindo todas as leis da cerâmica e estava dando certo. (Entrevista realizada em 2016)

Nesta passagem podemos observar tanto a manutenção e desdobramentos da relação afetiva entre pai e filho, quanto o desejo de retorno a um tempo de mistério, completude e contentamento infantil. Isto porque, como afirma o próprio artista, “o paraíso está perdido [...] Há um provérbio que diz ‘tudo o que foi atingido está destruído.’ Mas acontece que esse é nosso destino: conviver com o paraíso perdido”. (1990, p. 24) E também, “nós somos, de qualquer forma, sobreviventes. Faz parte de nossa servidão esta obrigação de sobreviver, mas sobreviver conscientes do paraíso perdido. A nossa luta é uma luta perdida. Mas, em todo caso, vamos para adiante, corajosamente”. (Ibid, p. 26)

É preciso seguir adiante, como afirma Francisco, mesmo sabendo que o paraíso é inalcançável. Cada um de nós, de modo único e solitário, precisa se mover em direção aos desejos e intenções íntimas utópicas. Devemos seguir os caminhos que nos dão a impressão de estarmos nos aproximando de nossos objetivos essenciais de vida. Objetivos e desejos que se apresentam no presente e projetam o futuro, mas que têm raízes nas vivências do passado.

Semelhante à figura do herói, nosso artista seguiu sua jornada. Buscou inspiração nos ídolos, em solidão aprofundou em seu mundo psíquico, foi em direção à natureza selvagem e sagrada, retornou ao passado mítico da infância e ao final do percurso ergueu um templo.

Brennand, numa entrevista⁵⁶ (1990), fala com admiração sobre alguns escritores e pintores dos séculos XIX e XX como Paul Gauguin, Henry Rousseau, Eugène Delacroix, Herman Melville e Joseph Conrad, que realizaram o feito extraordinário de ir em busca de terras selvagens intocadas, florestas misteriosas afastadas das influências do homem europeu. Um exílio solitário movido pelo desejo de viver em primitiva comunhão e harmonia com a natureza. Experimentar o selvagem e exótico como maneira de obter inspiração para criar obras artísticas.

O pernambucano comenta que o pintor Paul Gauguin, uma de suas maiores influências, em carta enviada ao amigo Charles Morice, declarou: “Creio que ali este elemento selvagem, esta solidão completa, me dará antes de morrer, um último fogo de entusiasmo, que rejuvenescerá minha imaginação”. (1990, p. 94)

⁵⁶ Entrevista que faz parte do livro *Diálogos do Paraíso Perdido*, lançado pela Prefeitura do Recife (1990).

É conhecido por muitos a forma como Brennand leva sua vida, de modo solitário. Apesar de ter sido casado por muito tempo e conviver com pessoas de modo próximo, o artista evitou sair de seu mundo particular, seu atelier. Ele segue a condição de solidude, imerso em pensamentos, atividades artísticas e leituras. O pernambucano mantém um diário desde os vinte anos, onde escreve reflexões das mais diversas, cultivando assim a sensibilidade e vida subjetiva. Numa palestra dada para estudantes e professores da Unicap (2014)⁵⁷, ele declarou que um dos traços de personalidade da condição de ser artista é seu egocentrismo. Com isto afirma que tal sujeito deve buscar a força e condições de executar no mundo externo os desejos e vontades particulares; e não se submeter em demasia às influências de outrem.

Retomando o tema das influências dos ídolos, sobre os textos de Thomas Man e David Herbert Lawrence que versam também sobre a temática de um mundo mítico, Francisco expressa admiração e semelhante busca:

Estes autores escreveram páginas de impressiva perplexidade sobre a alegria da vida livre, animal e humana, como se imaginassem escapar do fictício e entrar no coração da própria natureza selvagem. Eu mesmo não escapei ao sortilégio da busca de imagens míticas milenarmente repousadas no coração de nossa própria terra. (1990, p. 96)

Desta forma, inspirado por mestres aventureiros, Brennand seguiu adiante em sua jornada à natureza brasileira. Se instala nas conhecidas terras da família no bairro da Várzea, uma região de mata atlântica conservada, e lá inicia a construção de seu universo.⁵⁸ Escolha que o levou à uma vida de solidude com o aprofundamento em seu mundo afetivo e paixões íntimas do Homem. Ao mesmo tempo que foi em direção a um lugar mítico de natureza selvagem, realizou também um retorno à sua mítica infância.

É perceptível no artista este movimento de retorno. Quando morrer, afirmou que deseja que suas cinzas sejam soltas no terreno do atelier; deseja se misturar e permanecer eternamente neste local. Francisco se sente acolhido e seguro neste local. Ao longo do espaço há esculturas chamadas de *Guardas* que protegem sua “cidadela”, seu abrigo, seu mundo particular.

Artista obstinado, durante sua jornada e por efeito dela, inicia a construção de um cosmo no ‘coração da natureza’, e cria este lugar a partir de moldes sagrados, como um

⁵⁷ BRENNAND, Francisco. Palestra proferida para professores e alunos da Unicap em sua Oficina.

⁵⁸ Por considerar sua personalidade com características semelhantes às do Orixá Oxóssi, Francisco toma para si o símbolo de tal divindade (arco e flecha) e o transforma em sua assinatura. Oxóssi, para a cultura do candomblé, é um corajoso caçador que habita as florestas e protege os seres que nela vivem. Conhecido também por sua astúcia e inteligência, está ligado às atividades culturais e artísticas.

monumento que celebra os símbolos de um povo. Brennand sabe que é necessário a simbolização, o processo de elevação da matéria física inerte e inócua para o campo da linguagem humana. O importante é imprimir carga afetiva e simbólica nos objetos artísticos para haver trocas e causar efeitos nas pessoas. Ele até acredita que o principal objetivo criativo é a simbolização, dar nomes às obras, que cria obras para nomeá-las.

Em suas palavras,

Eu não concebo um quadro sem título. Eu pinto para ‘botar’ título! O principal é encontrar o nome certo para o quadro. O nome é tudo! A legenda, a palavra é tudo! A palavra tem um valor mágico! (Entrevista realizada em 2016)

E também afirma:

Nós necessitamos, todos os povos necessitam de monumentos, de construções simbólicas, como por exemplo as pirâmides, as muralhas da China. Tudo aquilo que represente símbolo... símbolos de poder e símbolos também de grandeza de uma cultura [...] Os grandes símbolos antigos como a muralha da China, ou os modernos, como as Cápsulas Lunares e Venusianas, abrem a um povo o sentimento de unidade étnica, criando a tradição, enriquecendo-a com novos conteúdos, ampliando as possibilidades expressivas da linguagem e o espírito da nacionalidade, “à consciência da vida coletiva, que tem de exteriorizar-se pela ação histórica, objeto de narrativas, das comemorações, dos monumentos que vão unificando cada geração na mesma continuidade histórica”. (1990, p. 116)

Em sintonia com o discurso, Francisco ergue um monumento dedicado à arte e a cultura de sua região. Um artista inquieto, que aproveita sua pulsão interna transformando-a em força criativa de modo ininterrupto. Como diz, “Eu sou um construtor de Catedrais. Um trabalho intenso, contínuo e obsessivo. Não vai parar enquanto eu tiver forças.”⁵⁹

2.3. O ATELIER (OFICINA BRENNAND) E A ORIGEM DA VIDA

O presente capítulo aborda alguns determinantes da forma e conteúdo da Oficina e efeitos subjetivos suscitados quando passeamos por ela. Brennand, como está descrito no texto anterior, ressalta a natureza misteriosa de seu atelier; que, na sua infância, foi marcante o sentimento de prazer e mistério suscitado quando visitava a fábrica de cerâmica do pai. Veremos que o artista teve a preocupação de manter estas qualidades durante o processo de reconstrução do espaço.

⁵⁹ Fala do artista contida no vídeo intitulado *Francisco Brennand: Oficina de Mitos* (2013). Referência completa no fim da dissertação.

Acerca das criações simbólicas e culturais, Francisco comenta, como exemplo, que os signos egípcios representavam a força da elevação de um povo em seu apogeu cultural e possuíam um elemento misterioso de comunicação com o desconhecido. Seus símbolos e monumentos eram manifestações destas forças obscuras. Nas suas palavras:

Em alguns povos, o símbolo artístico e o símbolo do poder se fundem numa unidade, num espírito indissociável, como se pode observar na arte egípcia. Seus monumentos expressam, simultaneamente, a grandeza de um povo que chegou ao apogeu da civilização, concretizada na gratuidade criadora de suas formas simbólicas e, ao mesmo tempo, a grandeza de uma arte para a qual os enigmas de seus símbolos são mistérios para os próprios criadores, para os próprios egípcios, embora todos saibam que seus mudos e enigmáticos monumentos significam crença, fé, honra, poder, coragem, orgulho nacional. Sendo o próprio Faraó um Deus, sua tumba, a pirâmide, é uma imagem figurada, abstrata e concreta, espécie de envoltura talhada em forma geométrica de cristal, que oculta um objeto místico, um ser invisível. (1990, p. 114)

Sobre o atelier, Francisco destaca duas características importantes, o mistério e a intensa carga sexual das suas obras. Por ocasião da reconstrução do local, ele comenta: “eu temia que estivesse banindo o mistério” (entrevista realizada em 2016), e teve a preocupação em manter tal natureza. O artista soube que estava indo no caminho certo, realizando seus objetivos, quando recebeu sua ‘primeira crítica importante’, vinda de um motorista de taxi que fora levar turistas paulistas à sua Oficina, “isto parece o Egito!” exclamou o visitante, impressionado. Brennan acredita que o sujeito, com tal comentário, estava à procura de uma analogia para a palavra mistério, pois “o Egito ainda é uma civilização enigmática, mesmo para os maiores especialistas no assunto. Ninguém nunca vai desvendar o segredo daquelas pirâmides. Aquilo não é só um monumento funerário; aquilo tinha uma outra finalidade.” (Ibid)

A segunda crítica importante veio de uma senhora que acompanhava a sobrinha à fábrica para comprar cerâmica, e este episódio ele denominou de *A visita da velha senhora*. O artista comenta sobre o ocorrido, quando ela entrou no salão e se deparou com as esculturas:

Ela disse “valha-me Deus, Nossa Senhora! Que coisa horrível! É o horror! Eu espero nunca mais voltar aqui!” A velha descobriu o horror que eu já assinalava nas coisas. Essa pesada carga sexual que existe nos meus trabalhos, e não uma carga erótica que pressupõe fascínio e aproximação. É muito mais uma pesada carga sexual que está ligada à reprodução e ao parto, que é dor! Que é sangue! Que é sangrento e doloroso! Então a velha descobriu. (Ibid)

Podemos obter alguns esclarecimentos acerca da vivência subjetiva do espaço arquitetônico com o filósofo e professor pernambucano Evaldo Coutinho (1970). Este considera que o espaço projetado e ordenado antecipadamente pelo arquiteto, que neste caso seria o próprio Brennan, condiciona sentimentos, gestos e até mesmo a percepção da

temporalidade. Como um roteirista de cinema, o arquiteto prevê o que ocorrerá com as pessoas naquele cenário.

As disposições físicas e temáticas induzem repetidas vezes as mesmas reações em diferentes indivíduos; isto caracteriza o espaço arquitetônico como *recinto detentor do tempo*, lugar possuidor de uma temporalidade alheia à que ocorre no exterior. Assim, o artista arquiteto realiza o feito de *deter o tempo*. (COUTINHO, 1970).

De acordo ainda com o teórico, e nos valendo do exemplo da Oficina Francisco Brennand, a completa imersão corporal do visitante no espaço, a estimulação dos vários sentidos (o caráter multissensorial da experiência), a possibilidade de movimentação através dos salões e contato aproximado com as obras promovem uma experiência de *plenitude espacial* com forte carga de realidade. (Ibid)

A Oficina é oriunda do restauro e reaproveitamento da antiga fábrica de cerâmicas e sua estrutura original, uma construção grandiosa com amplos salões internos e externos. Por ter uma estrutura física enorme e ser fortemente preenchido com elementos artísticos que tratam de temáticas profundas e essenciais da existência humana, tal recinto adquiriu traços peculiares semelhantes a templos e santuários.

Neste atelier, vida e morte, sexo e destruição, os fatos básicos de nossa condição, são expostos de forma crua, desnuda e impactante. Através de cada escultura em particular e pelo conjunto arquitetônico como um todo, entramos em contato tanto com nossas dimensões caóticas e animaiscaas reprimidas, como também acessamos uma essência pura e transcendente.

Sabemos que Francisco tem um campo de atuação criativa que engloba desenho, pintura, atividades literárias e escultura. Ele trabalha com diferentes matérias-primas e cada uma termina por influenciar as inspirações temáticas e os resultados finais das obras. Em relação ao seu espaço criativo, sobre o clima sagrado que carrega, o elemento barro tem um papel fundamental, pois tal matéria remete às origens e ao primitivismo.

O barro está ligado à criação humana, e não à toa ele é representado por diferentes povos como sendo a matéria que deu origem aos homens. Podemos constatar tal fato nas cosmogonias das culturas indígenas Iorubá e Tupi-Guarani, como também no cristianismo e mitologia grega, através do trabalho de Prometeu.

Esta matéria que remete às origens da vida e à ancestralidade, orientou o trabalho do pernambucano. O contato com tal elemento terroso fez com que ele fosse invadido por inquietações primitivas, mitológicas que precisavam ser elaboradas, ou parcialmente

elucidadas, através de suas obras. Os mistérios da existência são os principais temas dos trabalhos esculturais de Brennand.

Sobre o barro, em comparação à pintura, Brennand fala sentir mais liberdade para criar: “em termos de cerâmica eu faço o que quero, aí sou um *picassiano*; não em pintura.” (entrevista realizada em 2016). E segue comentando acerca desta matéria:

Aí você está lidando com os quatro elementos (terra, fogo, água e ar); está lidando com as próprias forças da terra. Você é levado lá para o começo das coisas, ainda sem palavras. O arcaísmo é o mundo cerâmico, dessas formas que não eram previsíveis para mim. (Ibid)

Nós, os apreciadores da arte de Francisco, através do contato com o atelier e esculturas, sentimos um misterioso regresso ao início dos tempos, retornamos ao período arcaico. Dando continuidade às investigações e possíveis compreensões acerca da produção artística do pernambucano, iremos expor aqui algumas referências teóricas que acreditamos serem pertinentes.

Um intrigante aspecto é ressaltado pela bióloga e pesquisadora chilena Cecília Toro (1993), quando considera ser uma repetição e haver semelhanças entre as formas das obras esculturais produzidas pelo artista com alguns seres microbiológicos. Através de conhecimentos da filosofia pitagórica e platônica, bem como de teorias cosmológicas, a cientista argumenta que existe uma relação harmônica entre o microcosmo (Brennand e suas obras) e o macrocosmo.

Por meio de imagens, Cecília (1993) apresenta semelhanças nas formas das esculturas e certos vermes, os platelmintos. E explica que tal similaridade ocorre porque o artista, através de uma sincronicidade universal, produz obras que são fractais do macrocosmo. Existiria um padrão organizador das formas de todos os objetos existentes, desde os mais simples e menores até os mais complexos; há um ‘plano estrutural básico do Universo’, um certo número limitado de matrizes que interagem e se multiplicam dando origem aos diversos formatos possíveis.

Brennand, inserido e fazendo parte desta filiação, possuidor de uma sensibilidade aberta às intenções involuntárias, seria também produtor de uma obra em harmonia com princípios universais e atemporais. Nas palavras da autora:

O homem, como um fractal do Universo, é capaz de recriar, independente do tempo, do espaço e da escala as mesmas formas que cria o Universo, com a força da beleza em toda sua pureza e em todo o terrível com que às vezes nos é apresentado seu aspecto [...] Certos padrões surgem espontaneamente, em toda época e lugar, tanto na Natureza como na obra dos homens (sem ser influenciados por transmissão exterior) e demonstraria que na mente existem predisposições, formas e ideias no sentido platônico e que estas são as mesmas do Universo [...] Se tomamos algumas obras de Brennand e tomamos algumas

obras da natureza e vemos sua enorme similitude, estamos em presença de uma sincronicidade entre Brennan e a natureza. Ainda mais, algumas obras mostram, em alguns casos, o processo mesmo de geração, embriões e gérmen em desenvolvimento, ser e não ser, possibilidade, sugestão e mistério. As obras de Brennan, como a *Natureza*, nos desafiam pelo seu mistério, fazem que tomemos contato com algo que conhecemos e que é muito remoto, esquecido por nós, mas que em alguma parte permanece, e por isso nos evoca, e grita-nos algo que devemos decifrar. (CECÍLIA TORO, 1993, p.25)

Acreditamos ser proveitoso dividir o conjunto geral das esculturas da Oficina a partir de três grandes grupos, três temas principais: vida, morte e sexualidade. Lá existem dois amplos espaços, salões onde as cargas temáticas principais são, de um lado, a morte e de outro, a vida. Sentimos o ar funesto pelo contato com as obras que aparentam pedaços de corpos ou corpos mutilados; estátuas que retratam mortes trágicas. Existe uma série chamada *as degoladas*, que representa personagens femininos importantes da história mortas por este fim dramático e macabro. “Minha carnificina” é a fala do próprio artista acerca deste ambiente.

Ao lado deste local encontramos outro que representa a origem e propagação da vida. Nele habitam ovos, larvas, órgãos genitais e animais guardiões, os *Pássaros Rocca*, que asseguram a reprodução e a eternidade do impulso vital. Há uma torre no meio deste ambiente que contém o chamado *Ovo da origem*, que simboliza o início da existência. O artista comenta sobre esta construção:

Como existe a ideia de que tudo partiu, tudo nasceu da água, o ovo flutuava sobre um imenso mar, um imenso rio sem margens; então a vida teria começado na água. E pelo fato do sol atravessar a cúpula azul e deixar tudo isso azul, nos dá a ilusão de que estamos no começo do mundo.⁶⁰

2.4. O SEXUAL E AS ESCULTURAS

É preciso assinalar, e isto será importante para prosseguir com os próximos debates, que grande parte das esculturas de Francisco apresentam uma forte carga sexual. Inúmeras obras são representações de órgãos genitais, falos e vaginas; e mesmo quando a temática abordada é outra qualquer, tal elemento erótico ainda se apresenta de modo evidente.

Esta força parece estar implícita na maior parte de suas produções artísticas, seja na pintura, murais ou esculturas. Suas obras em geral carregam traços e curvas de uma sexualidade primitiva, pura e natural. Contudo, nas esculturas este elemento sexual aparece de

⁶⁰ Do Vídeo: *Globo Ecologia: Especial Francisco Brennan*. Recife, 1999. A referência completa desta passagem se encontra no fim da dissertação.

modo muito mais intenso, chegando a adquirir características agressivas, assombrosas; uma sexualidade que causa espanto, horror e nos remete ao desregramento, caos e descontrole.

O que isto nos indica? Podemos conjecturar sobre as possíveis motivações que direcionaram os eixos temáticos das esculturas a partir das ideias do psicanalista Sándor Ferenczi, em seu texto *Thalassa: ensaio sobre a teoria da genitalidade* (1924), já trabalhado na fundamentação. Como dissemos, o argumento central do texto defende a ideia de que alguns comportamentos humanos, especialmente a sexualidade, são tentativas de elaboração de traumas fundamentais da existência. Repetições que buscam reviver e elucidar pendências evolutivas do indivíduo, da espécie humana e até da própria vida. E dentro deste movimento reincidente, os órgãos genitais, o ato sexual e o orgasmo são elementos essenciais.

O psicanalista (1924/2011) afirma que traumas míticos são herdados e se atualizam nas experiências individuais em cada sujeito. As principais heranças aflitivas são o surgimento da vida e a saída dos animais do ambiente marinho para os continentes. Segundo sua teoria, somos movidos por fortes impulsos tanto de retorno à condição inorgânica (morte), como também de regressar ao ambiente thalássico, um oceano mítico primordial que abrigava as primeiras espécies de vida.

A vida criou maneiras de realizar esse reencontro, reconciliações possíveis e benéficas a partir do surgimento e diferenciação dos órgãos genitais, bem como das sensações advindas com o orgasmo.

Segundo Ferenczi (1924/2011), a saída dos oceanos nos imprimiu uma inquietação fundamental, basilar, que foi parcialmente apaziguada pela sexualidade⁶¹. Por outro lado, e também como possibilidade de regresso⁶², o autor aponta aspectos agressivos e mortíferos da sexualidade. Uma atividade complexa e multifacetada que evidentemente é via para o prazer, reprodução e continuidade da espécie, mas também possibilita a experiência, em nível profundo, de uma agressividade que flerta com caos, descontrole e morte.

Sobre tais aspectos, o psicanalista relata que após saída dos oceanos os seres travaram uma violenta batalha pela disputa de quem iria penetrar na umidade interna do parceiro e se manter no ambiente thalássico, e que tal disputa foi a razão da diferenciação corporal entre os sexos e especialização dos órgãos genitais. Este passado de carga brutal estaria presente e seria observável no ato sexual em geral, através dos movimentos ritmados e de intensidade crescente, em que o órgão masculino pontiagudo parece perfurar a fêmea. A cópula de alguns

⁶¹ Sobre isto e de modo geral, supomos ser consenso que o sexo junto com envolvimento afetivo pode propiciar momentos extraordinários de trocas entre pessoas, encontros profundos e íntimos. Experiências de rara grandeza e beleza. O amor e a sexualidade são a maior possibilidade de aproximação entre os humanos.

⁶² Desta vez, seria o retorno à condição inorgânica.

animais se assemelha mesmo a um verdadeiro combate, com atos violentos de controle e submissão. Nos homens, para além dos atos extremos de violação abusiva, tal batalha mítica se atualizaria metaforicamente de maneiras diversas, como por exemplo nos jogos eróticos sadomasoquistas.

Outra hipótese interessante do autor é a afirmação de que o genital seria a representação somática e metafórica de um conflito; o órgão como sendo a convergência ambivalente entre o prazer fundamental e a revivência de experiências arcaicas traumáticas. Assim, a excitação e intumescência do órgão poderiam ser interpretadas como desconforto, e o friccionar físico decorrente do ato sexual seria a tentativa de extirpar o membro e solucionar tal conflito. A excitação, a saída do repouso homeostático, o aumento de tensão corporal e a demanda de atenção exigida pelo órgão causam uma inquietação que reivindica sua eliminação. (Ibid)

O autor aproxima o friccionar e esfrega dos genitais ao prurido e coçar com possível remoção da área irritante. Isto o leva a considerar que estes atos têm uma origem comum, que são resíduos da *autotomia*, a automutilação de partes do corpo ou órgãos que estão causando grande incômodo ou prejudicando o organismo como um todo. Tal mecanismo defensivo está presente em espécies de répteis, insetos e animais marinhos. Aos humanos restou a esfrega, o roçar dos órgãos e satisfação com a eliminação apenas das secreções genitais.

Vemos assim que os genitais têm papel central na sexualidade e até no funcionamento do organismo como um todo. Existe uma energia de cunho vital e sexual que flui em nosso corpo, a libido, e o modo de fluidez da mesma se modifica ao longo do desenvolvimento. Nos primeiros anos de vida a libido se encontra espalhada de forma “anárquica” no corpo, dispersa nos órgãos, mesmo os não associados à função da reprodução. Por isto, é comum observar nos bebês e crianças o hábito da estimulação autoerótica de variadas zonas corporais com o objetivo de obter prazer e satisfação libidinal. Eles têm um modo de funcionamento sexual “perverso polímorfo” (FREUD, 1905/1977), quando ainda não está instalado o primado e centralidade dos genitais na vida sexual.

Posteriormente, na época da adolescência e em decorrência da maturação biológica e psíquica, este circuito libidinal irá se modificar através da progressiva centralização da energia sexual nos órgãos genitais. A satisfação, que até o momento era obtida de forma parcial e fragmentada no corpo todo, agora se concentra no genital e a partir disto surge o orgasmo. O primado dos genitais é estabelecido junto com a possibilidade de uma ‘melhor gerência’ das interações e excitações oriundas do meio interno e externo.

A centralização do circuito libidinal nos leva ao fenômeno do orgasmo, e com ele temos a experiência de retorno à condição inorgânica. Durante o coito, sentimos as atividades corpóreas e psíquicas limitadas e direcionadas a atingir a satisfação sexual; há um crescente aumento da tensão, agressividade, velocidade e intensidade dos movimentos corporais, com estreitamento considerável da consciência. Quando chegamos ao clímax, quando atingimos o orgasmo, sentimos um final explosivo, caótico, descontrolado, como um espalhar-se no oceano, um salto para a morte.

Como vimos na fundamentação, através do orgasmo obtemos a sensação de perda de limites corporais, de espalhamento num oceano primordial. Um momento de satisfação plena, de ausência de tensões, desejos e ansiedades, que supomos encontrar na fase intrauterina e no estado inorgânico. Segundo Ferenczi, “o orgasmo é expressão também daquela tranquilidade que precedia o aparecimento da vida, a quietude morta da existência inorgânica.” (1924, p. 329)

E na Oficina Brennan encontramos estes fatos. As esculturas parecem abordar justamente os entraves assinalados pelo autor húngaro. Elas tratam sobre os fatos básicos da existência, nos levam a um primitivo que é anterior à linguagem simbólica e lógica. Um lugar de ambivalências absolutas, onde morte e reprodução, prazer e agressividade estão mesclados, fundidos. Pelas obras sentimos as inquietações surgidas com a saída da condição inorgânica, a presença excessiva e opressora da sexualidade, o sentimento de incompletude permanente. Também constatamos que grande parte das esculturas se assemelha ou representa órgãos genitais, pois, assim como ressalta Ferenczi, eles têm fundamental importância em nossas vidas.

O atelier revela a estreita ligação entre o artista e sua produção. A arte de Brennan é produto de suas inquietações, é oriunda da força pulsional sublimada. A partir de transformações e deslocamentos energéticos novos destinos são dados à energia primitiva da sexualidade e destruição. Encontramos em seu diário, da época do início da construção da Oficina, um relato acerca deste laborioso processo:

Se conseguisse canalizar toda essa sensualidade em direção a um trabalho proveitoso, desarmando o espírito propenso a luxúria, conduzindo-o aos duros empreendimentos, afogando assim todas essas forças obscuras e selvagens num lugar de onde só pudessem ser retiradas na medida do necessário, poderia então começar a produzir algo de sério e inquebrantável. (LEAL, 1997, p.59)

Também é conhecido o desejo de Francisco para, quando morrer, ser cremado e suas cinzas serem mantidas na Oficina. Sua vida, sexualidade e morte estão poeticamente ligadas à sua obra, ao seu templo.

2.5. ESTRANHAMENTO E INQUIETAÇÃO

*A natureza ama esconder-se.*⁶³

Seguimos então para os escritos finais de nossa pesquisa de campo, e que versam sobre os fatos da ordem transcendente. Já falamos sobre as vivências subjetivas decorrentes do contato com os impulsos da sexualidade, caos, desregramento e morte – dados da *Vontade*, simbolizados pelas raízes de nossa árvore metafórica. Abordaremos agora algumas repercussões oriundas da aproximação com traços da transcendência. Essencialmente, este texto é uma ponte para o próximo tópico que traz exemplificações de aspectos transcendentais na arte e concepções de Brennan.

Acreditamos que o contato com as obras geniais do artista nos inquieta tanto pelos conteúdos sexuais e agressivos, quanto por conterem algo ainda mais indecifrável e inapreensível, o *Fogo de Prometeu*, o traço divino da arte. Iniciaremos as formulações sobre estes efeitos subjetivos a partir do conceito de *estranho* em Freud, inquietação suscitada por um íntimo esquecido que é lembrado.

É comum acharmos a obra escultural de Brennan sinistra, perturbadora, estranha e inquietante. Por que a maioria das pessoas tem este sentimento? O fundador da psicanálise, em seu texto *O estranho* (1919), formula a ideia de que esta categoria do assustador remete a um velho familiar, um conhecido íntimo de tempos remotos, “o estranho como algo que deveria ter permanecido oculto mas veio à luz.” (1919/1977, p. 301) Ele afirma:

Pode ser verdade que o estranho seja algo que é secretamente familiar, que foi submetido a repressão e depois voltou, e que tudo aquilo que é estranho satisfaz essa condição [...] Refiro-me a um estranho efeito que se apresenta quando se extingue a distinção entre imaginação e realidade, como quando algo que até então considerávamos imaginário surge diante de nós na realidade, ou quando um símbolo assume as plenas funções da coisa que simboliza, e assim por diante. (p. 304)

Podemos então supor que a sensação estranha surge em razão das obras do artista conterem uma forte carga dos nossos impulsos básicos reprimidos, desejos recalcados. Loucura, morte, sexo e violência, corpos esquartejados. Pelo bom funcionamento da civilização estes nossos aspectos íntimos e demoníacos são constantemente controlados, evitados e afastados.

⁶³ Definição de Heráclito de Éfeso, contida no livro *Física Moderna: Origens clássicas e Fundamentos Quânticos* dos autores Francisco Caruso e Vítor Oguri. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.

Brennand, na passagem abaixo, nos fala sobre a importância de uma sensibilidade que deve ser cultivada. Algo mórbido, da ordem do horror da existência, que seria indispensável aos artistas.

Você cultiva o espírito e sua sensibilidade, sua sensibilidade mórbida! Tem que ser uma sensibilidade mórbida! Se não, não é uma sensibilidade artística! Se você é um indivíduo feliz, certamente que não é nem um escritor, nem um pintor. Se você não tiver angústia existencial, a simples angústia de existir, as indagações, as quedas mesmo, às vezes até depressões, você não será nunca um artista. Se você não puder ter o poder de observação mórbida. Porque mórbida? O horror da existência! [...] a maior parte das pessoas não pode admitir que o artista tenha essa sensibilidade mórbida. Mas esta sensibilidade mórbida é indispensável na trajetória dele. Não há como escapar. (Entrevista realizada em 2016)

Ou seja, ao apreciarmos as esculturas sentimos os conteúdos afetivos, a mensagem afetiva da obra. Por outro lado, também apreendemos a forma da comunicação, o formato da linguagem, que é onírica, surreal, pois a arte é produto íntimo do inconsciente, um ato que revela a linguagem própria do inconsciente. Porém, com estes elementos, podemos já considerar que se trata de uma obra de arte? Acreditamos que não, que para tal seria necessário inferir algo próprio à transcendência. E como percebemos este outro componente? Por outro tipo de estranhamento e inquietação.

Nas obras artísticas poéticas, para além dos afetos e das formas estéticas, existe outro elemento que se impõe e nos impacta. Sentimos uma inquietação por experimentar algo que não se define e nos intriga, uma lógica, uma força de natureza e funcionamento distintos. Algo ainda mais misterioso e inapreensível. E, se permitirmos, esta força nos animará, nos excitará de outro modo, promovendo uma sensação de liberdade, expansão existencial e euforia. Para termos uma melhor descrição desta experiência, solicitamos Platão:

Toda alma de homem já contemplou naturalmente a verdadeira realidade, sem o que não teria nunca adquirido essa forma; porém não é igualmente fácil para todas, à vista das coisas terrenas, recordar-se das celestes [...] são bem poucas as que conservam a lembrança do que viram. Sempre que essas poucas percebem alguma imagem das coisas lá do alto, ficam tomadas de entusiasmo e perdem o domínio de si mesmas. Porém não sabem o que se passa com elas, por carecerem de percepção bastante clara, pois em relação à justiça, à temperança e tudo o mais que a alma tem em grande estima, as imagens terrenas são totalmente privadas de brilho; com órgãos turvos e, por isso mesmo, com assaz dificuldade, é que as poucas pessoas que se aproximam das imagens conseguem reconhecer nelas o gênero do modelo original. [...] O iniciado que tantas coisas belas já contemplou no céu, quando percebe alguma feição de aspecto divino, feliz imitação da Beleza, ou nalgum corpo a sua forma ideal, de início *sente calafrios, por notar que no seu íntimo entram de agitar-se antigos temores*. De seguida, fixando a vista no objeto, venera-o como a uma divindade, e se não temesse passar por louco varrido, ofereceria sacrifícios ao seu amado, como o faria a uma imagem sagrada ou a algum dos deuses. *À sua vista é acometido de todo o cortejo dos calafrios: muda de cor, transpira e sente um calor inusitado.* (Fedro, 1975, p. 60-62)⁶⁴

⁶⁴ 249a – 250b e 251a.

Segundo o filósofo, as almas são eternas, divinas e habitam o plano supra-sensível. Lá, elas contemplam as essências, Ideias puras, virtudes e o princípio organizador do cosmo, o Bem. Periodicamente e por um destino funesto, perdem suas asas e caem na terra para experimentar a existência humana. (Ibid)

Porém, antes de descerem à terra, no *Hades* (o além, o invisível), elas bebem da água do rio do esquecimento, o *Ameletes*⁶⁵, e quando assumem uma existência física já não se recordam das antigas verdades que tinham contemplado como também da estadia no mundo das ideias. Por este motivo, é difícil o reconhecimento dos elementos divinos e verdades eternas no mundo sensível.

Para Platão, o conhecimento é adquirido por meio da rememoração, do *re*-conhecimento de antigas verdades, as essências imutáveis. Em seu texto, *Menôn*, afirma:

Sendo então a alma imortal e tendo nascido muitas vezes, e tendo visto tanto as coisas que estão aqui quanto as que estão no Hades, enfim todas as coisas, não há o que não tenha aprendido; de modo que não é nada de admirar, tanto com respeito à virtude quanto ao demais, ser possível a ela rememorar aquelas coisas justamente que já antes conhecia. Pois, sendo a natureza toda congênere e tendo a alma aprendido todas as coisas, nada impede que, tendo alguém rememorado uma só coisa – fato esse precisamente que os homens chamam aprendizado –, essa pessoa descubra todas as outras coisas, se for corajosa e não se cansar de procurar. Pois, pelo visto, o procurar e o aprender são, no seu total, uma rememoração. (2015, p. 47)

E segundo o filósofo, os meios principais para acessar as verdades puras e divinas são a filosofia e o amor. Pela filosofia, através do método dialético, obtemos a purificação do raciocínio e cultivo da intuição e com isso conhecemos as essências metafísicas. Com o amor experimentamos as virtudes da alma, que é o agir com beleza, bondade, sabedoria, justiça. O amor, no sentido platônico, é a “nostalgia do Absoluto, força que impulsiona para o retorno à nossa existência originária junto aos deuses.” (REALE & ANTISERI, 2003, p. 151)

Sobre o exercício da filosofia, Platão comenta:

Se alguém, vindo viver neste mundo, se entrega ao filosofar de forma sadia, existe para ele a possibilidade não apenas de encontrar nesta terra a felicidade, mas a própria viagem deste mundo para o outro, e novamente de lá para cá não será subterrânea ou incômoda, mas tranquila e para o céu. (PLATÃO apud REALE, 2003, p.156)

Interessante perceber semelhanças entre o recalque freudiano (impedimento da consciência para acessar representantes da pulsão), com o fenômeno do esquecimento das *Ideias* pela alma, formulado por Platão. Ter conhecimento das vontades inconscientes, assim como acessar as essências transcendentais nos causam um semelhante estranhamento, um

⁶⁵ Segundo a tradição grega, este rio se encontra nos Campos Elísios.

sentimento de inquietação decorrente do reconhecimento, rememoração de um íntimo esquecido.

Sobre o fenômeno de elevação transcendente através do ato poético, acreditamos que seja fruto necessariamente de um reconhecimento e envolvimento com os impulsos ‘esquecidos’ tanto do campo da vontade como da metafísica superior. E isto pode ocorrer tanto através das obras de arte (matéria inorgânica), como em contato com outras pessoas. Nestas experiências, a matéria, as contingências estéticas e figurativas, o raciocínio, têm importância secundária.⁶⁶

Supomos que muitos já tiveram a oportunidade de vivenciar alguns momentos de intenso entrosamento de almas, em que nos sentimos em perfeita harmonia com outra pessoa. Nestas ocasiões, que são os ‘enamorações de corpo e alma’, é possível sentir que os limites corporais se apresentam difusos, imprecisos. Há fusão entre os seres, com subordinação dos elementos físicos.

Este fenômeno também ocorre em situação grupal, quando um conjunto de pessoas se encontram em grande entrosamento, envolvimento afetivo e transcendente⁶⁷. E para que este envolvimento permaneça, que não seja obstruído pela vergonha ou pudor, é necessário subjugar a matéria física e suas definições. As tradições, orientações sexuais, a moral e a razão, os parâmetros de certo ou errado, são da ordem do plano estético material. Estes dados são o suporte que viabiliza os primeiros momentos de ligação e envolvimento, porém, é necessário ir além.

2.6. O FOGO E SUA RELAÇÃO COM A ARTE

Nosso último capítulo aborda o fogo e alguns de seus mistérios, incluindo sua relação com a arte. Elemento que causa espanto e fascínio, é considerado a principal força de nosso mundo. Várias culturas entendem o fogo como algo soberano e sagrado, que nos possibilita efetuar modificações e adquirir benefícios da natureza. Importantes mitos, como alguns gregos e indígenas, narram o início do controle do fogo e destacam a elevação cultural decorrente desta habilidade.

Neste texto vamos retomar alguns pontos já mencionados na fundamentação e apresentar algumas novas ideias, sendo a principal a hipotética existência de um *Fogo*

⁶⁶ Esta elevação difere do caminho proposto pelo filósofo grego. Segundo este, o principal caminho é a filosofia e o raciocínio.

⁶⁷ Por exemplo, um grupo que esteja realizando um número artístico.

Primordial que foi aproveitado e modificado ao longo da evolução do cosmo se tornando nas mais diversas formas de energias, uma destas que é a artística. Ao final do texto, traremos dados colhidos no campo e concepções de Francisco Brennand sobre tal elemento.

Para dar continuidade à nossa linha de raciocínio, é necessário retornarmos ao tempo distante da criação do universo. Acreditamos que o primeiro plano existente foi o da ordem transcendente. Como afirma Platão, por um ímpeto de bondade e entusiasmo, uma inteligência superior criou o Cosmo – que foi organizado, através de parâmetros, moldes e formas do mundo das Ideias, pela atuação do *Demiurgo*.

A partir de nossas hipóteses, já expostas na Introdução, e da teoria do Big-Bang, o primeiro elemento existente foi uma energia primordial, que dadas as circunstâncias, era constituída pela mistura indefinida dos três planos. Uma energia/força de tal magnitude que viabilizou a expansão e organização de tudo o que existe no Cosmo. Sobre este longo processo, estimado em 13,7 bilhões de anos, o fogo inicial, extremamente forte e quente, foi sendo aprimorado, aproveitado, organizado em parâmetros, se expandindo e esfriando, e originou os planos físico e metafísico.

Sobre o mundo físico, ele se desenvolveu numa condição existencial já inserida nas dimensões de espaço-tempo. As dimensões físicas materiais, ao contrário dos planos metafísicos, estão submetidas às mudanças, limitações, lógica e especificações como tempo e espaço.⁶⁸

Esta energia única se transformou nos diversos tipos de energias existentes e se unificou, se aglomerou, gerando as várias espécies de matérias. A história do cosmo é a história do aprimoramento e transformações desta energia primeira. As energias elétricomagnética, gravitacional, nuclear, elétrica-biológica, térmica, eólica, enfim, são diferenciações e aproveitamentos desta força inicial. Da mesma forma, o próprio surgimento e complexificação dos elementos atômicos se deu por condensação e fusão de partículas menores para formar outras maiores com liberação de calor e aumento do núcleo (aumento de massa). A matéria, como sabemos, é a energia condensada, presa, associada.

Deste modo, o fogo inicial possibilitou tanto a expansão do universo como sua aglomeração em grupo de partículas cada vez mais complexas e ordenadas. Um longo caminho onde as figurabilidades, o belo das formas, a harmonia, simetria e a ordem buscou se distanciar do caos inicial. É o desejo essencial da dimensão física, e podemos mesmo pensar numa seleção, à semelhança da teoria de Darwin, das boas e belas formas através dos tempos.

⁶⁸ Por isto, é comum chamarmos as obras poéticas de ‘eternas’, pois através de sua apreciação acessamos os planos metafísicos atemporais.

Sobre o campo metafísico da Vontade/pulsão/caos, também fruto desta energia primária, ele tem por intenção salvaguardar e manter as intenções primitivas caóticas, e assim permitir que o plano físico possa estabelecer ligações estáveis, organizadas e complexas. A organização e desenvolvimento da matéria ocorre com o processo concomitante de afastamento e deslocamento do caos (não completamente) para a dimensão metafísica.⁶⁹ O plano da Vontade irá conter o caos puro inicial em estado metafísico.

Numa imagem, e também retornando à nossa metáfora, é algo semelhante ao que ocorre com o crescimento de uma árvore. A semente germina, suas raízes se desenvolvem e aprofundam no terreno invisível, seu tronco se estabiliza, e assim ocorre o movimento de elevação do Ser para a transcendência. Porém, a intenção do momento inicial caótico permanece também no interior de toda a matéria física.

O fogo aparece assim como o elemento primeiro e essencial de todo o cosmo, elemento formador de todos os outros. É uma mistura dos três planos e suas energias, é reação, vontade de transformação, ele suaviza e enfraquece as fronteiras das nossas dimensões constitucionais. Sob sua influência, os elementos físicos se transmutam, viram algo fluido e podem assumir novos formatos.

Há facilidade para que o fogo se expanda no mundo físico porque toda matéria carrega em seu íntimo a intenção primitiva. *Tudo deseja virar fogo*; e as transformações só ocorrem, os objetos só se queimam porque a vontade interna acolhe a externa. A chama é perigosa e encantadora, nos leva ao momento e circunstâncias da origem, realiza o desejo universal de retorno ao passado.⁷⁰

E a arte, qual sua relação com o fogo? Pelas transformações que causam nas pessoas que a apreciam, fomos levados a considerar que as obras poéticas possuem uma energia da mesma natureza que a do fogo. As obras ampliam nossa existência, rompem com os limites físicos e nos levam para outras experiências de espaço-tempo. Promovem uma reação interna semelhante a um incêndio, um aquecimento, uma excitação. Uma energia que se alastra como fogo e tem a capacidade de levar pessoas a uma situação similar à paixão. A arte é um fogo não perigoso, controlável, benéfico.⁷¹ ‘Conquistando’ e se sobrepondo à dimensão física, nos

⁶⁹ Podemos pensar que isto ocorre também dentro do psiquismo humano. Ao longo do tempo, processos internos como o recalque objetivam delimitar e afastar elementos da ordem pulsional, agressiva; mantendo em nossa consciência os representantes conscientes e mais estáveis.

⁷⁰ Vale ressaltar aqui a importância do fogo solar para nosso planeta. Nesta estrela ocorrem a reação primitiva de fusão nuclear com liberação de intensa energia pela transformação de átomos de Hidrogênio em Hélio. Toda a energia existente na Terra é oriunda do fogo do Sol. A vida em geral revela sua atração pela luz, pelo calor, com o fototropismo.

⁷¹ Parece que o aumento de tensão e os sintomas psíquicos, o *gozo*, o câncer, e atos violentos em geral nos remetem à busca interna pelo fogo também.

leva à origem e resgata um estado de unificação; a arte fragmenta e nos liberta de nossa conjugação desconfortável.

Segue abaixo uma importante passagem do filósofo Platão sobre a Beleza e os efeitos suscitados por sua contemplação:

Somente a Beleza recebeu o privilégio de ser a um tempo encantadora e de brilho incomparável. [...] O iniciado, ao contemplar a Beleza, à sua vista é acometido de todo os cortejos de calafrios: muda de cor, transpira e sente um calor inusitado. Apenas recebe por intermédio dos olhos eflúvios da Beleza, *irrigam-se-lhe as asas e ele volta a inflamar-se*. Com o *aquecimento* derrete-se o invólucro dos germes das asas, que, endurecido havia muito pela secura, os impedia de brotar, e com o afluxo do alimento intumesce a haste da asa e tende a lançar raízes por todo o interior da alma, pois antes a alma era recoberta de plumas. Então, *tudo na alma é ebulição e efervescência*, sentindo ela o mal-estar de quando apontam os dentes: sensação de gastura e irritação das gengivas. É o que se passa com a alma, quando as asas começam a criar penugem: em toda aquela efervescência, tem a impressão estranha de prurido, quando lhe nascem as asas. Assim, ao contemplar a beleza de um jovem, que emite partículas para o seu lado em moção irresistível – daí o nome de Emoção – e as recebe no seu íntimo, estas a banham e aquecem, a dor pára e ela se alegra. (Fedro, 1975, p. 62)⁷²

Na fundamentação teórica propomos uma leitura acerca do mito grego de Prometeu. O fogo, que foi roubado do rastro da carruagem do Deus Sol (*Helius*) e trazido para terra à contragosto dos deuses, seria o meio para a elevação à transcendência. Curiosamente, existe um forno na Oficina de Francisco Brennand chamado de Prometeu. O artista fala sobre:

Se eu o chamo de Prometeu, não é por acaso. Basicamente, dentro do espírito grego, Prometeu roubou o fogo e pela primeira vez o homem passou a ser um demiurgo, com a possibilidade quase de um ser divino no momento em que ele era capaz de criar e através do fogo consolidar esta criação. (FORTES, 2012)

E segue comentando:

Eu fico espantado com os efeitos na cerâmica. Porque na cerâmica além do que você faz tem o acréscimo do fogo que você não prevê. *O fogo acrescenta um novo desenho*. Eu me divertia muito em colocar minha assinatura F.B. para ver as inúmeras variantes que o fogo propunha, sempre para melhor do que eu assinava. Porque mexia, tornava-se num ornato; deixava de ser assinatura e passava a ser um ornato. (Entrevista realizada em 2016)

O artista, ponderando sobre suas obras e buscando uma compreensão para a maior preferência do público em relação às esculturas, acredita que o fogo efetua um trabalho de transmutação misteriosa.

Para o meu, as vezes constrangimento, hoje sou muito mais “badalado”, para usar uma palavra moderna, como escultor e ceramista que como pintor. Mas eu não me importo, até digo um absurdo, ‘é porque meus quadros não passaram ainda pelo forno, mas vão passar!’ E aí eles vão se transformar como minha cerâmica se transforma. O fogo faz esse papel, este processo de transmutação permanente. A matéria incandescente. A escultura entra medíocre no forno e depois de sucessivas queimas sai com dez mil anos. (Ibid)

⁷² Fedro, 251a – 251c

Sobre a intrigante relação do fogo com o passado primitivo, o filósofo Gaston Bachelard (1961) nos traz uma reflexão.

Entre todas as imagens, as imagens da chama – das mais ingênuas às mais apuradas, das sensatas às mais loucas – contêm um símbolo de poesia. Todo sonhador inflamado é um poeta em potencial. Toda fantasia diante da chama é uma fantasia admiradora. Todo sonhador inflamado está em estado de primeira fantasia. Esta primeira admiração está enraizada em nosso passado longínquo. Temos pela chama uma admiração natural, ousa mesmo dizer: uma admiração inata. A chama determina a acentuação do prazer de ver, algo além do sempre visto. Ela nos força a olhar. A chama nos leva a ver em primeira mão: temos mil lembranças, sonhamos tudo através da personalidade de uma memória muito antiga e, no entanto, sonhamos como todo mundo, lembramo-nos como todo mundo se lembra – então, seguindo uma das leis mais constantes da fantasia diante da chama, o sonhador vive em um passado que não é mais unicamente seu, no passado dos primeiros fogos do mundo. Assim, a contemplação da chama pereniza essa primeira fantasia. (1989, p. 11)

E continua a falar sobre o fogo, agora a partir de sua relação com a elevação cultural, espiritual.

Se o sonhador inflamado fala com a chama, fala consigo mesmo, ei-lo poeta. Ampliando o mundo, o destino do mundo, meditando sobre o destino da chama, o sonhador amplia a linguagem, já que exprime uma beleza do mundo. Através de tal expressão pancalizante o próprio psiquismo se amplia, se eleva. A meditação da chama deu ao psiquismo do sonhador uma alimentação de verticalidade, um alimento verticalizante. Uma alimentação aérea, sendo o oposto de todas as ‘alimentações terrestres’, é o princípio mais ativo para dar um sentido vital às determinações poéticas. (Ibid, p. 12)

Então nos aproximamos do fim do texto, apresentando algumas breves opiniões de Francisco Brennand acerca da arte, como ocorre o seu processo criativo e como seria a criação num sujeito inspirado. Curiosamente o artista atribui a marca da genialidade à sua esposa e poetisa Déborah Brennand, excluindo-se desta classificação, como também os distintos amigos da *Academia dos Emparedados*⁷³.

Na realidade, é sempre um simulacro. Você vai à procura de um simulacro. E a arte é toda feita à base do simulacro. A arte está muito ligada à palavra artifício, ela é um artifício comum aos homens, só aos homens. (Entrevista realizada em 2016)

Sobre sua esposa:

Gênio era Deborah, a única no Grupo dos Emparedados. Deborah não fazia esforço. Sua produção artística ocorria de outra forma. Eu nunca me senti à altura dela. Exatamente porque os meios dela conseguir isto, eu me esforcei enormemente como um profissional da escultura, da pintura e da cerâmica; para chegar a fazer o que eu faço, e ainda me esforço com quase noventa anos. E o mundo dela era como se viesse de cima. Não era um mundo construído através de um esforço, era de uma outra coisa. Era de uma outra visão, de um outro patamar. (Ibid)

⁷³ Tal grupo era constituído pelos artistas e amigos César Leal, Ariano Suassuna, Tomás Seixas e Francisco Brennand. Eles se encontravam todos os domingos para conversar temas diversos. Isto ocorreu aproximadamente durante vinte anos.

Finalizamos com palavras do grande artista, que com sabedoria, humildade e de certa forma se defendendo às minhas perguntas um tanto quanto ofensivas e indiscretas, comenta⁷⁴:

O Mário está me perguntando assim... eu estou divagando aqui... ele é um... uma trajetória de olhar as coisas, eu vou completar noventa anos e é como se eu ainda não tivesse resolvido nada. Eu me ponho diante de uma tela, e é como se fosse o primeiro quadro. Não tem nada resolvido. Eu não consegui criar um processo de trabalho em que eu comece um quadro e que saiba levá-lo adiante até terminar. Este processo, que chamam de 'estilo', eu não consegui. Confesso que não consegui. Você nunca tem certeza daquilo que você está fazendo. As formas têm as suas próprias definições. Você pinta pensando que é uma coisa e sai outra. Repentinamente o quadro se faz, depois de muitas tentativas. (Ibid)

⁷⁴ Esta fala, que considero uma das mais importantes da entrevista, foi obtida de modo inesperado quando me retirei da sala por um momento. Brennan se dirigia a um amigo fotógrafo que estava registrando o encontro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da pesquisa percorremos caminhos inesperados, ao mesmo tempo que instigantes, e constatamos a complexidade do ato criativo artístico. Do alto de seu pedestal, a Arte nos lança um olhar soberano que intimida, desafia e nos impõe um árduo trabalho para o desvelamento. Respeitando tal realidade e consciente de nossa condição precária, buscamos somar forças, através da estrutura e professores do mestrado em psicologia clínica da Unicap, autores teóricos e o artista Francisco Brennand.

O objetivo principal deste trabalho foi buscar compreender algumas razões da existência da arte. Para alcançar tal intuito, seguimos a hipótese central de que pela fruição da arte, sua criação e contemplação, haveria uma diminuição de mal-estar. E que tal minoração de desconforto ocorreria a partir de duas experiências principais, duas sensações, dois fenômenos, a ampliação existencial com alcance de planos metafísicos (imateriais) e o movimento de retorno a um passado mítico de completude – o fogo.

No geral, e a partir dos dados colhidos em campo, elaboramos um texto essencialmente reflexivo, contendo formulações teóricas e hipotéticas. Apresentamos a Metáfora da Árvore e suas dimensões constitucionais, a Vontade (o caos), o plano físico e a Transcendência. Consideramos a noção de conflito entre tais planos, cada um buscando se impor aos demais e ser predominante; e disto, desta dinâmica de forças opostas, surgiria a sensação de mal-estar existencial. Considerando tais pressupostos, de caráter abstrato, recorreremos aos textos da Filosofia.

Apesar de termos um certo percurso e conhecermos alguns dos principais autores contemporâneos nacionais e do estrangeiro que realizam importantes trabalhos sobre as relações entre arte e psicanálise, percebemos que suas articulações não nos daria o suporte específico para alcançar nossos intentos. Por tal fato, decidimos utilizar as ideias centrais da psicanálise que versam sobre a criatividade artística do modo como elas se apresentam em suas fontes originais, pelos teóricos que as formularam, para poder expor e trabalhar de modo mais límpido e claro possível os conceitos.

O mesmo ocorreu com os termos da filosofia. Por um lado, buscamos os textos que tratam sobre a transcendência pelo viés platonista através dos escritos originais, e do outro, investigamos a ideia de movimento interior e oculto da matéria através de Arthur Schopenhauer diretamente. E através das articulações realizadas durante a pesquisa,

observamos, com surpresa, semelhanças entre os caminhos da sexualidade e da arte. A espécie humana provavelmente é a que mais tem consciência e sente o desconforto decorrente de sua constituição, por outro lado, apenas para nós foi ofertado fruição da arte e a possibilidade de retorno a um estado de completude mítica.

Isto nos demonstrou a importância do encontro entre pessoas para a ocorrência dos atos sexuais⁷⁵ e apreciação poética, estes que seriam, afinal, manifestações do amor, da ligação entre indivíduos e suas essências. Só realizamos tais experiências a partir de outras pessoas. Neste sentido, não devemos ter receio da evolução digital, da materialidade e suas máquinas, ou temer um futuro no qual estes elementos possam estar ‘dominando o mundo’, pois o desejo humano, segundo nossas reflexões, tem principalmente intenções metafísicas. E o único objeto produzido que oferta simultaneamente certas fruições transcendentais e da ordem da vontade é o artístico. Obviamente, só ao divino é permitido criar a vida; contudo, ao homem existe a possibilidade de criar arte – nosso espelho por excelência – pelo processo de inserção de *traços* metafísicos na matéria, o que mais se aproximaria da criação divina.

Neste trabalho acadêmico tivemos a feliz oportunidade, articulada da Unicap, de investigar o processo criativo e obras do artista Francisco Brennand. E com muita dedicação e empenho imergimos em seu rico universo para poder traçar paralelos entre os dados colhidos com os referenciais teóricos. Foi uma proveitosa escolha, pois Brennand é um artista de grande sabedoria, disponível para diálogos, e se apresenta de modo muito transparente e sincero em sua arte e discursos. Isto atenuou as inseguranças do pesquisador, facilitando a aproximação e colheita de dados.

Obtidas as informações do campo, estabelecemos conexões com as teorias e desenvolvemos algumas intuições. Observamos em Brennand um discurso que corrobora com nossas premissas acerca do mal-estar. Repetidas vezes o artista comentou, em nossa entrevista e outras concedidas, sobre uma inquietação inerente ao sujeito, e que nos artistas estas inquietações estariam ou se expressariam de modo mais intenso. Que ele mesmo é assaltado por tais ‘inquietações malditas’ em alto grau.

Ao longo de nossas análises, relacionamos este sentimento de inquietude como o efeito de uma maior sensibilidade e excitação afetiva presente nos sujeitos artistas, e que tal excesso geraria um *quantum* energético que deveria buscar escoamento. Esta seria uma das possíveis compreensões da motivação que levou Brennand a produzir sua vasta obra, através

⁷⁵ Mesmo abordando o ato masturbatório, é interessante lembrar que tal atividade só surgiu a partir da diferenciação sexual, e conseqüentemente, do sentimento de incompletude sexual. Mesmo lidando com fantasias, estes atos estão assentados em matrizes reais, pessoais.

do trabalho de deslocamento energético, a sublimação das pulsões sexuais e agressivas, para a produção de artefatos culturais.

A partir de intuições, sugerimos semelhanças entre a figura da mitologia grega, Prometeu, com o indivíduo artista. Que foi permitido ao artista trabalhar a matéria e adquirir o fogo dos Deuses; e que tal elemento nos ofertaria o caminho de elevação para o plano transcendente. O artista que, assim como Prometeu, seria acometido de intensos abalos afetivos.

Sobre os possíveis desdobramentos ainda, pensamos que a criação artística seria de um tipo especial de criação. Isto porque a criatividade artística seria fruto da interação entre as três dimensões da existência, da comunicação e fusão entre elas – o que também é, em nossa metáfora, o estado do fogo. Poderíamos citar o exemplo dos processos oníricos e inconscientes, condensação e deslocamento, como modos privilegiados da criatividade. Há quem afirme que apenas pelo sonho e loucura surgem as verdadeiras novidades. Assim sendo, a criatividade pela via da sapiência e raciocínio é apenas um dos caminhos.

As palavras de Brennan do último parágrafo do texto sobre o campo nos apresenta algo aproximado. Elas demonstram que o artista não tem muita clareza, consciência ou controle sobre o ato criativo e sua obra. Parece que para o próprio artista a criação é algo misterioso. Numa atitude defensiva, comum em todos nós, Francisco projeta uma solução na pessoa de sua mulher, que nela o processo criativo artístico ocorreria com facilidade, e que ela é uma verdadeira ‘inspirada’.

Porém, o que dizer sobre Brennan e sua vasta obra de extensa qualidade? Nós também acreditamos que nele o processo ocorre de uma forma distinta da nossa, que ele tem habilidades incomuns. Levando em conta tais fatos, parece sensato supor que o processo criativo artístico é fruto de muito trabalho, respeito pela matéria e suas exigências, e algumas surpresas decorrentes do surgimento de atos inesperados. Que o artista se faz veículo para a atuação de forças não controláveis, de outros campos. Assim, o artista cria um tipo Beleza que tem o poder de convocar, animar e produzir efeitos internos profundos.

Pensamos que com este trabalho de pesquisa e escrita foram atingidos alguns dos objetivos propostos. É um texto dissertativo fruto de um laborioso processo de diálogo entre três campos distintos, psicanálise, arte e filosofia, que deveria ainda atender às exigências do âmbito acadêmico. Uma conciliação parcialmente atingida, facilitada principalmente pela maleabilidade e fluidez da filosofia, esta que se mostrou ser frutífera para pontes e aproximações.

É verdade que nosso objeto de investigação é complexo, intrigante, e que não vamos atingir, felizmente, uma conclusão última sobre tais fenômenos. Por outro lado, ficamos contentes com a elaboração de algumas hipóteses que poderão futuramente ser melhor testadas e desenvolvidas.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Olívio; LEAL, Weydson; FIALDINI, Rômulo. **Brennand**. São Paulo: Métron, 1997.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética Clássica**. São Paulo: Cultrix, 2014.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço** (1957). Coleção Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. Gaston. **A chama de uma vela** (1961). Rio de Janeiro: Editora Bertrand, 1989.

BARBOZA, Jair. **A metafísica do belo de Arthur Schopenhauer**. São Paulo: Humanitas, USP, 2001.

BORGES, Vitor Santiago. **Sentimento oceânico: um estudo da experiência religiosa a partir de Freud e Romain Rolland**. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Católica de Brasília, Brasília, 2008.

BRENNAND, Francisco. **Diálogos do paraíso perdido**. Recife: Prefeitura da cidade do Recife, 1990.

COUTINHO, Evaldo. **O espaço da Arquitetura**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1970.

CRUXÊN, Orlando. **A sublimação**. Psicanálise passo-a-passo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

DESCARTES, René. **Princípios da Filosofia** (1644). Tradução de João Gama. Lisboa: Edições 70, 1997.

DIAS, Elsa Oliveira. **O “brinquedo divino”: a ilusão em Winnicott**. ‘Ideação: Revista do Núcleo Interdisciplinar de Estudos e Pesquisas Filosóficas da Universidade Estadual de Feira de Santana’. Bahia, 2010. P. 113-141.

ÉSQUILO (V a.C.). **Prometeu acorrentado**. Tradução de Aberto Guzik. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

FERENCZI, Sándor. **Thalassa: ensaio sobre a teoria da genitalidade** in Psicanálise III (Obras completas/Sandor Ferenczi). São Paulo: Martins Fontes, 2011.

FRANCISCO Brennand. Direção: Mariana Brennand Fortes. Recife: Mariola Filmes, 2012. DVD.

FREUD, Sigmund. **Publicações pré-psicanalíticas e esboços inéditos.** (1897) Obras completas. Rio de Janeiro: Imago editora, 1977, vol. V.

_____, Sigmund. **Interpretação de sonhos.** (1900) Obras completas. Rio de Janeiro: Imago editora, 1977, vol. V.

_____, Sigmund. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade.** (1905) Obras completas. Rio de Janeiro: Imago editora, 1977, vol. VII.

_____. Sigmund. **Escritores criativos e devaneio** (1907). Obras completas. Rio de Janeiro: Imago editora, 1977, vol. IX.

_____. Sigmund. **Fantasia histéricas e sua relação com a bissexualidade.** (1908) Obras completas. Rio de Janeiro: Imago editora, 1977, vol. IX.

_____. Sigmund. **Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância.** (1910) Obras completas. Rio de Janeiro: Imago editora, 1977, vol. XI.

_____. Sigmund. **Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental.** (1911) Obras completas. Rio de Janeiro: Imago editora, 1977, vol. XII.

_____. Sigmund. **A pulsão e seus destinos** (1915) Obras completas. Rio de Janeiro: Imago editora, 1977, vol. XIV.

_____. Sigmund. **Conferências introdutórias sobre a psicanálise** (1917) Obras completas. Rio de Janeiro: Imago editora, 1977, vol. XVI.

_____. Sigmund. **O estranho.** (1919) Obras completas. Rio de Janeiro: Imago editora, 1977, vol. XVII.

_____, Sigmund. **Além do princípio do prazer** (1920). Obras completas. Rio de Janeiro: Imago editora, 1977, vol. XVIII.

_____, Sigmund. **A perda da realidade na neurose e na psicose**. (1924) Obras completas. Rio de Janeiro: Imago editora, 1977, vol. XIX.

_____. Sigmund. **O mal-estar na civilização** (1930). Obras completas. Rio de Janeiro: Imago editora, 1977, vol. XXI.

_____. Sigmund. **Análise terminável e interminável** (1937). Obras completas. Rio de Janeiro: Imago editora, 1977, vol. XXIII.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Freud e o inconsciente**. (1984) Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

GRAÑA, Roberto Barberena. **Origens de Winnicott: ascendentes psicanalíticos e filosóficos de um pensamento original**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2007.

JORGE, Marco Antonio Coutinho. **Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan: v.1: as bases conceituais**. 3.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

_____. Marco Antonio Coutinho. **Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan: v.2: a clínica da fantasia**. 3.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2010.

KEHL, Maria Rita. **Sobre ética e psicanálise**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LAPLANCHE, Jean & PONTALIS, J. –B. (1985). **Fantasia originária, Fantasias da origem, Origens da fantasia**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

LEITÃO, Lucia. **Onde coisas e homem se encontram: cidade, arquitetura e subjetividade**. São Paulo: Annablume, 2014.

NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. São Paulo: Editora Ática, 2003.

PLATÃO. **Fedro** (Sec. IV a.C.) Diálogos de Platão, tradução de Carlos Alberto Nunes. Pará: Coleção Amazônica, 1975.

_____. **Mênnon**. Coleção Folha grandes nomes do Pensamento. Tradução de Maura Iglésias. São Paulo: Folha de São Paulo, 2015.

QUEIROZ, Edilene Freire de. **O estatuto do caso clínico**. Pulsional Revista de Psicanálise, ano XV, n. 157, p. 33-40. São Paulo, 2002.

QUINTANA, Mário. **Mário Quintana: Antologia Poética**. Porto Alegre: L&PM, 2001.

REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. **História da filosofia: filosofia pagã, v.1**. São Paulo: Paulus, 2003.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**. Tradução de Pedro Sussekind. Porto Alegre: L&PM, 2011.

RIVERA, Tania. **O Sujeito na Psicanálise e na Arte Contemporânea**. Psic. Clin., vol.19, n.1, p.13 – 24. Rio de Janeiro, 2007.

ROCHA, Z. Freud: **Aproximações**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 1995.

ROUDINESCO, Elizabeth & PLON, Michel. (1997) **Dicionário de Psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Parerga e paralipomena (1851)/ Aforismos sobre a sabedoria de vida**. Coleção Folha grandes nomes do Pensamento. São Paulo: Folha de São Paulo, 2015.

_____. Arthur. **O mundo como vontade e representação**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

SOUZA, Paulo César (org.) **Sigmund Freud e o Gabinete do Dr. Lacan**. Brasília: Ed. Brasiliense, 1989.

STRINDBERG, August. **O Sonho (teatro, 1901)**. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

THEOBALD, Christoph. Et al. **L'univers n'est pas sourd. Pour un nouveau rapport sciences et foi**. Paris : Bayard, 2006, p. 214-216.

TORO, Cecília. **Francisco Brennand: “A matriz da vida”**. (1993) Tradução para o português, apresentação e notas por Weydson Barros Leal. Artigo disponível no acervo da Oficina Francisco Brennand.

WINICOTT, Donald (1971). **O brincar e a realidade**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

_____. Donald. **Natureza humana**. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

VÍDEOS ACESSADOS

TONUS, Leonardo. **Um dedo de prosa com Francisco Brennand**. YouTube, 2012.
Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=dbI1GOW4ER4&t=363s>> . Acessado em: 10 de Julho de 1017.

LUCIANA, B. C. **Francisco Brennand: Oficina de Mitos**. TV Sesc/Senac. YouTube, 2013.
Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Pjt2Y1XMrUM&t=3s>>. Acessado em: 12 de Julho de 1017.

GLOBO, Rede. **Globo Ecologia: Especial Francisco Brennand**. Recife: Rede Globo, 1999.
(Acervo da Oficina Brennand)

ANEXOS

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Prezado Senhor Francisco Brennand,

Eu, Mário Cysneiros de Oliveira Neto, estou lhe convidando para a participação na pesquisa realizada sob responsabilidade da Profa. Dra. Veronique Donard, intitulada 'A morada do Artista', cujo objetivo é investigar como ocorrem alguns aspectos do processo criativo e qual a relação do artista com sua obra e seu atelier. Estimamos sua participação por admirarmos seu grande talento dentro do campo artístico, por sua experiência de vida e o amplo conhecimento que demonstra em temas diversos. Outro fator que influenciou sua escolha foi o fato de se mostrar disponível para reflexões acerca de suas obras e o modo como experiencia seu espaço criativo, a Oficina.

Esta pesquisa está sendo viabilizada, através da Cátedra Francisco Brennand de paradigmas psicossociais e culturais, pelas professoras Veronique Donard e Edilene Queiroz da Universidade Católica de Pernambuco.

É importante deixar claro que a participação é voluntária e pode ser interrompida em qualquer momento da pesquisa. Caso aceite, o senhor deverá conceder uma entrevista (ou mais de uma) composta de questões relacionadas ao objetivo mencionado. O único risco a que o senhor estará exposto é sentir-se constrangido com algumas perguntas. Neste caso poderá não responder sem sofrer qualquer tipo de prejuízo.

Ao aceitar participar, estará contribuindo significativamente para a ampliação dos conhecimentos acerca dos processos artísticos. Sua experiência singular de vida poderá fornecer novas luzes para a compreensão deste complexo fenômeno.

Esperamos com esta pesquisa enriquecer as teorias sobre a arte, investigando sua vivência artística através de suas obras e por seu espaço de criação (atelier); ofertaremos um texto reflexivo que se propõe trazer inovações por aproximar conceitos da Psicanálise, Arquitetura e Filosofia.

Os resultados oriundos desta pesquisa lhe serão fornecidos através do texto final da dissertação ou comunicados por entrevistas individuais. O pesquisador estará disponível para conversas de esclarecimentos, se for necessário.

Acreditamos que o artista e sua Oficina poderão ser beneficiados através das novas leituras e conhecimentos advindos com esta pesquisa. Além disso, após o término da escrita da dissertação, é nosso objetivo divulgar os resultados em encontros científicos e deixar o texto disponível para sociedade em geral. Um texto que pretende enaltecer o valor do artista e seu legado.

Eu, FRANCISCO DE PAULA COIMBRA DE ALMEIDA BRENNAND, dou meu consentimento livre e esclarecido para minha participação como voluntário do projeto de pesquisa de Mário Cysneiros de Oliveira Neto: A morada do artista, sob a responsabilidade da pesquisadora e professora doutora Veronique Donard, professora da Universidade Católica de Pernambuco.

Assinando este Termo de Consentimento, estou ciente de que minha participação se restringirá a conceder entrevistas cujo roteiro já me foi apresentado previamente e, além disso, afirmo que:

- 1) Obtive todas as informações necessárias para poder decidir conscientemente sobre a participação nesta pesquisa.
- 2) Meus dados pessoais serão mantidos em sigilo e os resultados gerais obtidos através da pesquisa serão utilizados apenas para alcançar o objetivo do trabalho exposto acima, incluindo sua publicação na literatura científica especializada.
- 3) Terei acesso aos resultados da pesquisa, através do pesquisador responsável pelo projeto, assim que esta tiver sido encerrada.
- 4) Poderei contatar o Comitê de Ética da UNICAP para apresentar recursos ou reclamações em relação à pesquisa, se o achar necessário, o qual encaminhará o procedimento adequado.

Recife, 25 de MAIO de 2016.



Francisco de Paula Coimbra de Almeida Brennand
Carteira de Identidade RG nº 151.284 SSP/PE
PARTICIPANTE

Telefone do pesquisador: (81) 988143654

Telefone do Comitê de Ética da UNICAP: (81)21194375/21194376

Endereço do Comitê de Ética da UNICAP: Rua Almeida Cunha, 245, Bloco G4, 8º andar, Setor B, Boa Vista, Recife, PE.

CEP:

COMISSÃO NACIONAL DE ÉTICA EM PESQUISA - CONEP
SEPN 510 NORTE, BLOCO A, 3º Andar
Edifício Ex-INAN - Unidade II - Ministério da Saúde
CEP: 70750-521 - Brasília-DF

Contatos Conep:

Telefone: (61) 3315-5878

Telefax: (61) 3315-5879

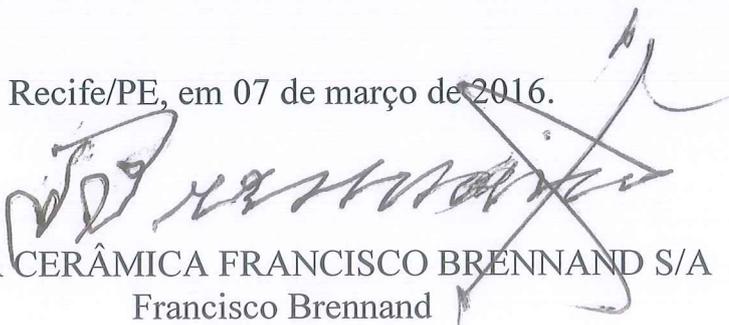


OFICINA CERÂMICA FRANCISCO BRENNAND S/A
Propriedade Santos Cosme e Damião, s/nº - Bairro da Várzea - Recife/PE CEP: 50740-970
Fone (81) 3271.2466 – Fax (81) 3271.4814
CNPJ (MF) 11.549.870/0001-30 – Inscrição Estadual 0003536-04

TERMO DE AUTORIZAÇÃO

Autorizamos o Sr. Mário Cysneiros de Oliviera Neto, estudante da Universidade Católica de Pernambuco - UNICAP, a realizar na Oficina Cerâmica Francisco Brennand todas as pesquisas necessárias para a realização de seu projeto de mestrado intitulado *A Morada do Artista*, cujo tema é a criatividade de Francisco Brennand e sua relação com seu atelier.

Recife/PE, em 07 de março de 2016.


OFICINA CERÂMICA FRANCISCO BRENNAND S/A
Francisco Brennand
Diretor Presidente