Pontifícia Universidade Católica
do Rio de Janeiro



Desirée Valente Spessote

Arte e sujeito moderno:
A (re)produção da subjetividade na pintura do século XIX

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

Dissertação de mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em História pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, do Departamento de História da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Ronaldo Brito Fernandes

Rio de Janeiro,
Março de 2022

Pontifícia Universidade Católica
do Rio de Janeiro



Desirée Valente Spessote

Arte e sujeito moderno: A (re)produção da subjetividade na pintura do século XIX

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em História pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, do Departamento de História da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Prof. Ronaldo Brito Fernandes
Orientador
Departamento de História - PUC-Rio

Prof.ª Denise Costa Lopes
Departamento de Comunicação Social - PUC-Rio

Prof. Tito Marques Palmeiro
Departamento de Filosofia - UERJ

Rio de Janeiro, 9 de março de 2022

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

Todos os direitos reservados. É proibida a reproduçã, total ou parcia, do trabalho sem autorização da autora, do orientador e da universidade.

Desirée Valente Spessote

Graduada em Psicologia pela UFRJ (2019). Pós-graduada em Arte e Filosofia pela CCE PUC-Rio (2020). Mestre em História pelo Programa de Pós-Graduação em Social da Cultura da PUC-Rio (2022). Atua como psicóloga clínica.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

Ficha catalográfica

Spessote, Desirée Valente.

Arte e sujeito moderno : a (re)produção da subjetividade na pintura do século XIX / Desirée Valente Spessote ; orientador: Ronaldo Brito Fernandes. – 2022.
173 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2022.
Inclui bibliografia.

1. História – Teses. 2. História Social da Cultura – Teses. 3. Pintura do século XIX. 4. Subjetividade. 5. Interioridade. 6. Individualidade. 7. Modernidade. I. Fernandes, Ronaldo Brito. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CCD: 900

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – código de Financiamento 001.

Agradeço ao meu orientador, Ronaldo, por generosamente ter acolhido o meu projeto de pesquisa. Obrigada, sobretudo, pela liberdade.

Agradeço à Professora Denise pela amizade e cumplicidade ao longo da minha trajetória no Mestrado. Obrigada por ter me ensinado a confiar no que eu estava vendo.

Agradeço ao Professor Tito por me acompanhar e orientar de maneira tão inspiradora desde a Especialização. Grande parte do meu ato criativo nasceu a partir das suas palavras.

Agradeço ao corpo docente do Departamento de História da PUC-Rio e aos seus funcionários, por toda dedicação neste momento difícil que vivemos.

Agradeço à minha família, principalmente aos meus pais, pelo apoio. Sou muito grata por toda sensibilidade, compreensão e suporte diante dos meus momentos de angústia.

Agradeço ao meu namorado, Matheus, pelo caminho que temos percorrido juntos.

Agradeço às minhas amigas por nunca deixarem que eu me sentisse sozinha. Muito obrigada, especialmente, à Isadora, pelos últimos dezoito anos.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

Resumo

Spessote, Desirée Valente; Fernandes, Ronaldo Brito. **Arte e sujeito moderno: a (re)produção da subjetividade na pintura do século XIX**. Rio de Janeiro, 2022. 173p. Dissertação de Mestrado - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A presente dissertação pretende investigar os diálogos entre a pintura oitocentista e a subjetividade moderna, explorando como a modulação subjetiva do século XIX se torna visível na produção artística do período em questão ao mesmo tempo que também produz impactos no campo da arte. Partindo de Michel Foucault, que ensina a questionar o que é visto como inevitável, esta pesquisa compreende que a forma que estamos e nos relacionamos com o mundo não é natural, mas histórica, e que a experiência subjetiva do homem moderno, caracterizado pela sua interioridade psicológica, reverbera em diversas produções humanas — entre as quais a arte, sobretudo a pintura, ocupa um lugar de especial destaque. Sem estabelecer causas e consequências diretas, este trabalho tem como objetivo construir relações entre a pintura e as maneiras de perceber e experimentar o mundo que são produzidas na Modernidade, investigando como as novas possibilidades no campo artístico podem ser compreendidas tanto como produtos quanto como produtoras de uma nova experiência de ser sujeito.

Palavras-chave

Pintura do século XIX; subjetividade; interioridade; individualidade; modernidade.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

Abstract

Spessote, Desiree Valente; Fernandes, Ronaldo Brito. **Art and the modern subject: the (re)production of subjectivity in 19th century painting**. Rio de Janeiro, 2022. 173p. Master's Thesis - Department of History, Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro.

The present work intends to investigate the possible dialogues between 19th century painting and modern subjectivity, exploring how the subjective modulation of the 19th century became visible in the artistic production of the period, while also creating impact in the field of art. Starting with Michel Foucault, who teaches to question what is seen as inevitable, this research understands that the way we are and relate to the world is not natural, but historical, and that the subjective experience of the modern man, characterized by his psychological interiority , reverberates in several human productions — among which art, especially painting, occupies a special place. Without establishing direct causes and consequences, this work aims to build a relationship between painting and the ways of perceiving and experiencing the world that are produced in Modernity, investigating how the new possibilities in the artistic field can be understood both as products and as producers of a new experience of being a subject.

Key-words

19th century painting; subjectivity; interiority; individuality; modernity.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

Sumário

Introdução……..……10

1 A produção do sujeito moderno……...21
1.1 A constituição de um plano de subjetividade……..21
1.2 Sociedades modernas: a interpretação foucaultiana…….38
1.2.1 A incidência do poder sobre a vida……....38
1.2.2 A docilização dos corpos nas sociedades disciplinares…….41
1.3 O surgimento dos saberes psicológicos……...52
1.4 Público *versus* privado e a segunda tópica freudiana……...58

2 A relação entre artista e seu trabalho……..65
2.1 Um panorama sobre o campo da arte na era das máquinas……...65
2.2 Neoclassicismo e Romantismo……..71
2.3 Realismo e Impressionismo……...86
2.4 Pós-impressionismo……99

3 O olhar do pintor para o mundo……..114
3.1 Corpos pelados, rostos anônimos……...114
3.2 Profundidade na tela……124
3.3 Da câmara escura à visão subjetiva……...135
3.4 Entre imagens: a pintura e a fotografia……..150

Considerações finais……159

Referências……..167

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

Lista de Figuras

Figura 1 - Henri de Toulouse-Lautrec. *A Toalete*, 1889. Pintura sobre cartão, 67 x 54 cm. Paris, Musée d'Orsay……..12

Figura 2 - Henri de Toulouse-Lautrec. *No Moulin Rouge (Treino das novatas por Valentin le Désossé)*, 1889-90. Óleo sobre tela, 115 x 150 cm. Philadelphia, Museum of Art…….15

Figura 3 - Edgar Degas. *A Banheira*, 1886. Pastel sobre cartão, 70 x 70 cm. Farmington, Hill-Stead Museum……...17

Figura 4 - Giovanni Battista Della Porta. A Fisionomia Humana, 1586….31

Figura 5 - Interior do Stateville Correctional Center, penitenciária construída a partir do modelo panóptico de Bentham, 1928……...46

Figura 6 - Willey Reveley. Planta da estrutura do Panóptico idealizado por Bentham, 1791……....46

Figura 7 - N. Harou-Romain. Um detento reza diante da torre central de vigilância, 1840……...47

Figura 8 - Jacques-Louis David. *A morte de Marat*, 1793. Óleo sobre tela, 165 x 128 cm. Bruxelas, Musées Royaux de Beaux-Arts……....74

Figura 9 - Jacques-Louis David. *Maria Antonieta levada ao suplício*, 1793. Desenho bico de pena. Cópia de David……..75

Figura 10 - Eugène Delacroix. *A liberdade guiando o povo*, 1830. Óleo sobre tela, 260 x 325 cm. Paris, Louvre……..79

Figura 11 - Constantin Guys. *Pela rua*, 1860. Óleo sobre tela, 34 x 42 cm. Paris, Louvre……...83

Figura 12 - Gustave Courbet. *Os quebradores de pedras*, 1849. Óleo sobre tela, 165 x 257 cm. Destruída durante a Segunda Guerra Mundial…….88

Figura 13 - Charles Blanc. Estrela de seis pontas, 1867……....94

Figura 14 - Claude Monet. *O Almoço*, 1873. Óleo sobre tela, 160 x 201 cm. Paris, Musée d'Orsay…….97

Figura 15 - Vincent Van Gogh. *Autorretrato com a orelha cortada*, 1889. Óleo sobre tela, 60 x 49 cm. Londres, Courtauld Gallery……..101

Figura 16 - Henri de Toulouse-Lautrec. *Retrato de Vincent Van Gogh*,1887. Pastel sobre cartão, 54 x 45 cm. Amsterdam, Van Gogh Museum……..106

Figura 17 - Henri de Toulouse-Lautrec. *Baile no Moulin de la Galette*, 1889. Óleo sobre tela, 88,5 x 101,3 cm. Chicago, The Art Institute of Chicago……..109

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

Figura 18 - Gustave Courbet. *Enterro em Ornans*, 1849-50. Óleo sobre tela, 315 x 668 cm. Paris, Musée d'Orsay……....116

Figura 19 - Édouard Manet. *Olympia*, 1863. Óleo sobre tela, 130 x 190 cm. Paris, Musée d'Orsay……...118

Figura 20 - Ticiano. *Vênus de Urbino*, 1534. Óleo sobre tela, 119 x 165 cm. Florença, Galleria degli Uffizi……..119

Figura 21 - Edgar Degas. *A Banheira*, 1886. Óleo sobre tela, 60 × 83 cm. Paris, Musée d'Orsay……...125

Figura 22 - Construção da perspectiva linear em *A Última Ceia*, 1465, de Dirk Bouts……..129

Figura 23 - William Turner. *O navio negreiro*, 1840. Óleo sobre tela, 91 x 123 cm. Boston, Museum of Fine Arts……..132

Figura 24 - Princípio de funcionamento da Câmara Escura, 1646……..137

Figura 25 - William Turner. *O Anjo em Pé no Sol*, 1846. Óleo sobre tela, 79 x 79 cm. Londres, Tate Gallery…….141

Figura 26 - Claude Monet. *Impressão, nascer do sol*, 1872. Óleo sobre tela, 48 x 63 cm. Paris, Musée Marmottan Monet……...144

Figura 27 - Paul Cézanne. *Pinheiros e rochas*, 1897. Óleo sobre tela, 81 x 65 cm. Nova Iorque, The Museum of Modern Art……...148

Figura 28 - Cesare Lombroso e Guglielmo Ferrero. A Mulher Delinquente: a Prostituta e a Mulher Normal, 1893……...152

Figura 29 - Henri de Toulouse-Lautrec. *Rue des Moulins: a Visita Médica*, 1894. Óleo sobre cartão, 82 x 59,5 cm. Washington, National Gallery of Art……....154

Figura 30 - Henri de Toulouse-Lautrec. *No Moulin Rouge*, 1892-93. Óleo sobre tela, 123 x 140,5 cm. Chicago, The Art Institute of Chicago……..157

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

Introdução

Poderia a vida consolar-me da arte, haveria na arte uma realidade mais profunda em que a nossa personalidade verdadeira encontra uma expressão que não lhe dão as ações da vida? Cada grande artista parece com efeito tão diferente dos outros, e nos dá tanto essa sensação da individualidade que procuramos em vão na existência cotidiana!

Marcel Proust

Esta dissertação nasce do diálogo entre arte e psicologia ou, mais especificamente, do diálogo entre pintura e construção de subjetividade. É um consenso que foi na Modernidade[1], precisamente no século XIX, que o sujeito dos saberes *psis*, assim como o próprio campo da psicologia e da psicanálise, começa a se estruturar de modo mais preciso e a assumir uma posição importante no campo das investigações científicas (FERREIRA, 2005). Reorganizando o eixo em torno do qual se experimenta a existência, a modulação subjetiva particular da Modernidade altera as formas pelas quais o homem se relaciona com o mundo, modificando também a compreensão acerca das práticas e das criações humanas. O homem moderno do século XIX é o *homo psychologicus*, caracterizado pela sua interioridade psicológica, zona de profundidade abissal, e a sua construção faz nascer um universo interno individual que ancora todas as realizações humanas. Entre essas realizações, a arte, sobretudo a pintura, ocupa um espaço de especial destaque. Neste trabalho, defendemos que a investigação dos caminhos pelos quais o homem moderno se constrói é um percurso que pode ser feito pela via do sensível, visto que, na ruptura com a tradição e inaugurando novas posições no social, o artista do século XIX é aquele que também faz do gesto artístico uma via para a criação de si próprio (BOURRIAUD, 2011).

A pintura abaixo, chamada *A Toalete* (Fig. 1), foi pintada pelo artista francês Henri de Toulouse-Lautrec e, nesta introdução, será utilizada como o ponto de partida para nossa investigação, já que foi a partir do encontro com a obra na exposição *O triunfo da cor. O pós-impressionismo: obras-primas do Musée d'Orsay e do Musée de l'Orangerie*, ocorrida no Centro Cultural Banco do

[1] Para o professor norte-americano Ben Singer (2004), a Modernidade tem início a partir de novos registros fisiológicos e psicológicos da experiência subjetiva, que são marcados pelos choques físicos e perceptivos do ambiente urbano — mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador — alterando os modos pelos quais os homens viviam até então. Assim, nesta dissertação, o conceito de Modernidade não corresponde a um período histórico definido, como sinônimo de Idade Moderna, mas faz referência ao projeto moderno que se consolida com o desenvolvimento das tecnologias, com a industrialização, com a urbanização e com o crescimento populacional.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

Brasil (CCBB) do Rio de Janeiro, em 2016, que surgiram as primeiras inquietações desta pesquisa. Realizada em 1889, final do século XIX, o período em que tal obra foi produzida corresponde à época das primeiras publicações de Sigmund Freud, quando o chamado pai da psicanálise propõe os alicerces e diretrizes básicas da teoria e do tratamento psicanalítico — dentre eles, o conceito de inconsciente. No que tange o campo da psicologia, é também no fim do século XIX que a psicologia, através da criação do Laboratório de Psicologia por Wilhelm Wundt, institucionaliza-se e ganha o *status* de disciplina. Rompendo com as velhas concepções psicológicas do século XVIII — para as quais a subjetividade é totalmente acessível a introspecção — no século XIX proliferam também novos questionamentos sobre a existência humana, perspectivas outras que encontram no homem, indivíduo e espécie, o objeto e o produtor de conhecimento sobre si mesmo. Mais do que simples eventos que compartilham o mesmo período histórico, a pintura francesa oitocentista — como a de Toulouse-Lautrec — e a estruturação dos saberes psicológicos — nos quais se inserem a psicologia e a psicanálise — são produções que compartilham linhas de força em comum, as quais concretizam certa experiência de ser no mundo a partir de suas práticas.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

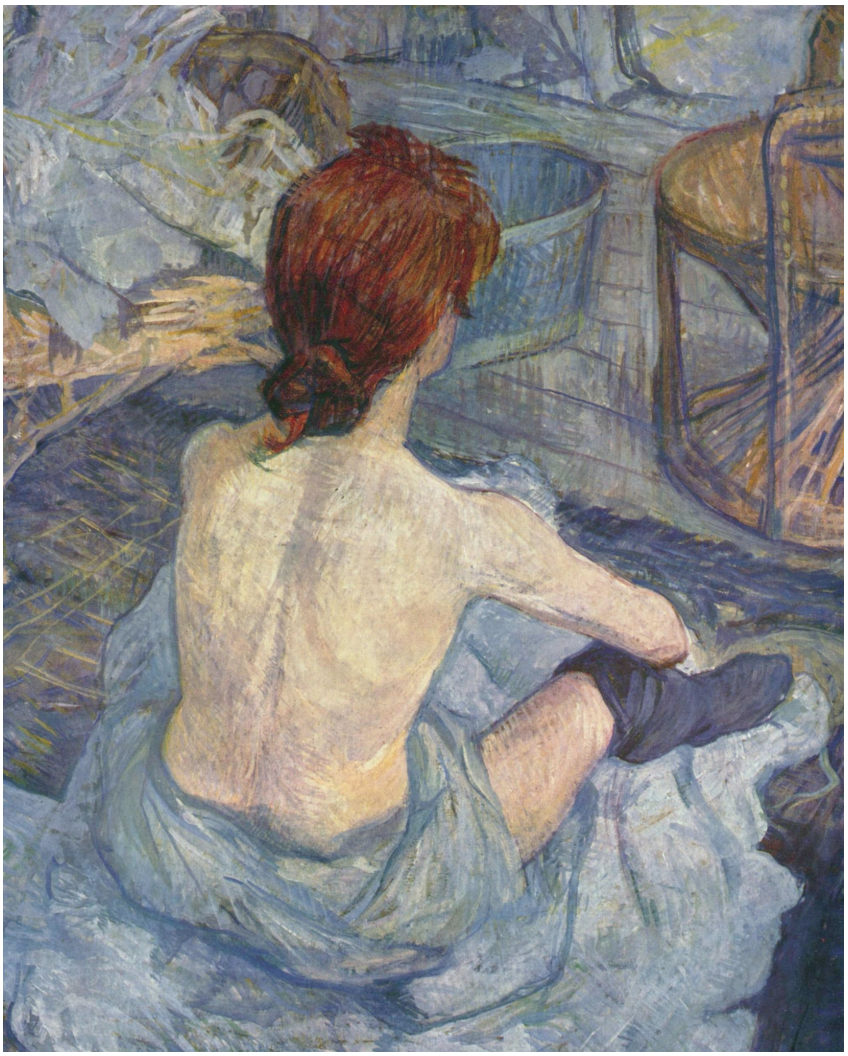


Fig. 1
Henri de Toulouse-Lautrec
A Toalete, 1889
Pintura sobre cartão, 67 x 54 cm
Paris, Musée d'Orsay

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

É diante desse cenário que, estabelecendo um diálogo entre o trabalho dos principais pintores do século e os saberes psicológicos, os quais encontram nas forças que constituem o século XIX as suas condições de possibilidade, propomos mapear os pontos em que a produção da arte e do *homo psychologicus* se tocam e passam a caminhar juntas — isto é, quando os modos de pintar se tornam, para além de produção de obras, produção de certas formas de experienciar a si mesmo e a vida. Partimos do princípio que *A Toalete* dá concretude, em diversos níveis, a vivências subjetivas próprias à época em que foi realizada, configurando-se enquanto um instrumento capaz de diagnosticar a atualidade à medida que reforça as experiências de vida hegemônicas de um determinado contexto. No caso de Lautrec, que viveu no século XIX, suas pinturas são produto e produtoras de sua

experiência enquanto homem moderno — e *A Toalete* anuncia, em variados pontos, essa forma subjetiva particular à Modernidade. Analisemos com mais detalhes os modos pelos quais Toulouse-Lautrec, em sua obra, torna visível a subjetividade oitocentista, ancorada na individualidade e na interioridade, ao mesmo tempo que reforça uma experiência subjetiva através da pintura.

Em *A Toalete*, encontramos uma mulher sentada de costas no chão de um cômodo que, como insinua o título da obra, assemelha-se a um banheiro. A mulher da tela veste apenas o que parece ser uma toalha em volta de seus quadris, expondo a pele clara de suas costas e braços. A cena sugere duas possibilidades: a mulher está se despindo para entrar no banho ou está se vestindo após se lavar. Não sabemos a sua identidade, uma vez que nem mesmo a sua face nos é revelada. A mulher parece se acomodar no chão do banheiro sem pensar muito sobre como seu corpo está. Suas pernas estão abertas e dobradas, seus cotovelos estão apoiados em seus joelhos e sua coluna está levemente inclinada. Não é a posição de alguém que posa para algo — seja pintura, escultura ou fotografia. Seu cabelo ruivo está preso em um coque baixo não muito elaborado. Os fiapos de cabelo que ficam para fora evidenciam que, provavelmente, o penteado foi feito de modo rápido e despretensioso pela própria mulher. A postura corporal relaxada dessa figura, assim como o local em que a cena se passa, evidencia a intimidade da situação representada. As ações executadas em um banheiro dizem respeito apenas a si próprio, pois coloca em exposição um corpo — em suas partes e atos — que deve ser preservado do olhar alheio. O quadro retrata um momento de privacidade dessa figura feminina, a qual, absorvida em si mesma, parece nem perceber que alguém a observa.

Diante da obra, à primeira vista, vemos uma figura feminina com poucas roupas, o que de maneira alguma é uma novidade no campo da pintura. Entretanto, o cenário e a postura da mulher rompem com a exposição tradicional do corpo feminino nas telas. Embora despida, a personagem de Lautrec não é pintada sob a perspectiva mítica ou religiosa — posição habitualmente ocupada pela mulher ao longo da história da arte. Em sua célebre teorização sobre o nu feminino, o historiador de arte inglês Kenneth Clark (1956) defende que há dois tipos de nudez na pintura: o *nude* e o *naked*. Desde o Renascimento até o Neoclassicismo, vemos o prevalecimento do *nude*, tipo de representação associada à beleza ideal e à pureza sagrada de uma figura mítica ou religiosa. Com

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

o despontar da Modernidade, porém, diversos artistas deixam de lado o nu idealizado e passam a profanar as figuras femininas a partir de um corpo comum e humano — o *naked*. A figura de *A Toalete* pertence ao segundo caso. Diferentemente da nudez tradicional, a personagem não evoca a idealização de uma personagem que transcende a condição humana. O corpo descoberto que o quadro de Lautrec mostra — ou, melhor, não mostra — pode ser interpretado como a exposição da humanidade dessa mulher e, portanto, seu corpo pelado se apresenta como o desnudamento da aura idealizada e inocente. Lautrec, em *A Toalete*, faz arte a partir de um corpo desvestido durante a banalidade de um momento do cotidiano. Mas por que se debruçar sobre a banalidade cotidiana e retratar justamente esse acontecimento — o acontecer de uma mulher comum sentada em um banheiro?

Para tentarmos responder a tal questão, uma reorientação à vida de Lautrec se faz necessária, visto que, ainda que não tenhamos a pretensão de explicar o quadro a partir da vivência do pintor, encontramos certo número de pistas acerca das escolhas temáticas quando damos algum tipo de atenção à sua biografia. Segundo o crítico de arte Giulio Carlo Argan (1992), Toulouse é o pintor da experiência urbana de Montmartre, e a brilhante artificialidade da vida moderna parisiense marca de modo decisivo a maior parte de seus trabalhos. Frequentador da noite parisiense — seus cabarés, teatro de variedades, circos e bordéis —, a boemia é o principal tema de suas telas, através das quais transforma em material pictórico a Modernidade dos ambientes nos quais circula (Fig. 2). Encantado por figuras femininas, sobretudo ruivas, na maior parte dos quadros e desenhos de Lautrec vemos mulheres que habitam a vida noturna parisiense. Dançarinas, prostitutas, cantoras e cafetinas, que, pintadas em seus momentos cotidianos, nos conduzem a um extrato de realidade que não é simplesmente retratado, mas evocado a partir do mergulho de Toulouse no mundo. Lautrec pinta figuras femininas porque elas o excitam; e, ao retratá-las, Toulouse pinta algo de si, é a realidade de sua vida boêmia que está em suas telas. Em *A Toalete,* vemos, provavelmente, uma dessas mulheres que Toulouse conheceu e conviveu em sua vida noturna parisiense.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA



Fig.2
Henri de Toulouse-Lautrec
No Moulin Rouge (Treino das novatas por Valentin le Désossé), 1889-90
Óleo sobre tela, 115 x 150 cm
Philadelphia, Museum of Art

O gosto pela artificialidade não está restrito aos temas tipicamente urbanos trabalhados por Lautrec em suas telas, fazendo-se presente, também, nas pinceladas que constroem o espaço pictórico. De acordo com a leitura de Argan (1992), o interesse de Lautrec gira em torno da capacidade de transmitir ao espectador a eletricidade e o ritmo ativo e brilhante da boêmia parisiense e, para isso, cada signo do quadro, gráfico ou cromático, funciona como um fio condutor da energia que se comunica com toda a superfície. Suas pinceladas, orientadas para diversas direções, são carregadas de um dinamismo intenso, o qual evoca ativamente o movimento e a rapidez intrínseca à experiência da vida moderna. Especificamente em *A Toalete*, a esse dinamismo das pinceladas se soma a sensação vertiginosa causada pela imprecisão dos planos, cuja mobilidade encontra coro na perspectiva irregular construída por Toulouse, que, como um plano inclinado, acusa a influência da fotografia sobre o trabalho do pintor. No que tange a escolha cromática, partindo do Impressionismo — sua influência clara — a cor da obra, apesar de opaca, se desintegra através de pinceladas breves e

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

incisivas, que demarcam a presença do artista na realidade pintada, explorando, mais do que a atividade visual, o estímulo psicológico através da figuração rápida e intensamente comunicativa. Pois Toulouse-Lautrec, mais do que representar a sua realidade, procura transcrever pictoricamente a sensação diante do mundo, atingindo e estimulando psicologicamente aquele que observa o quadro.

> A arte [de Toulouse-Lautrec] é identificada não só com a vida, mas também com um modo mais intenso, mais lucidamente crítico, até irônico, de viver a vida: é um modelo do estar-no-mundo não passivamente, e sim de modo ativo e brilhante. É nesta definitiva renúncia à arte-contemplação, em favor da arte-comunicação, que reside a razão da extraordinária "atualidade" de Toulouse (...). (ARGAN, 1992, p. 130).

De maneira semelhante a Toulouse-Lautrec em *A Toalete*, outros artistas das últimas décadas do século XIX fazem das figuras femininas em seus momentos íntimos o tema central de suas obras. O pintor francês Edgar Degas, por exemplo, importante influência de Toulouse, é outro artista que dedica grande parte de seu trabalho aos corpos pelados na cotidianidade. O professor britânico David Trotter (2009. p. 09) pontua que no "final da década de 1880, dois temas começaram a absorver a energia de Degas quase à exclusão de todo o resto: balé e nudez feminina"[2]. De acordo com o autor, do final do século XIX ao início do século XX, Degas produz cerca de 250 obras que retratam mulheres despidas, a maior parte delas no espaço do *toilette* (Fig. 3). Tal afinidade temática nos revela que, embora Degas não tenha experimentado a mesma vida que Lautrec, a intimidade dos momentos cotidianos também se apresenta como uma possibilidade temática para o artista, sendo por ele explorada até a exaustão. Neste trabalho, adotamos o entendimento de que, se a vida não é suficiente para revelar a obra, é justamente porque a arte, ultrapassando aquele que pinta, é capaz de tornar visíveis as forças que atravessam e produzem as formas de ser de uma época. Assim, as semelhanças entre os interesses pessoais dos pintores de um determinado momento se devem, em certa medida, às existências atravessadas, em diferentes níveis, pelas mesmas linhas. Portanto, as mulheres pintadas tanto por Lautrec quanto por Degas, mais do que simples obsessões pessoais, anunciam uma mudança nas formas de ser e se relacionar com o mundo que começa a se

[2] "By the end of the 1880s, two subjects had begun to absorb Degas's energies almost to the exclusion of everything else: ballet, and the female nude". Tradução nossa.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

desenhar na Modernidade e que ecoa nas preferências temáticas dos pintores. Reverberando no campo da pintura, que de maneira alguma está descolado da vida, observamos a individualidade e a interioridade aparecerem tanto nos temas escolhidos quanto na atitude de produzir uma obra que reflete a si próprio. Como foi possível, para os artistas do século XIX, fazer o movimento de voltar para si?



Fig. 3
Edgar Degas
A Banheira, 1886
Pastel sobre cartão, 70 x 70 cm
Farmington, Hill-Stead Museum

Para o historiador de arte austríaco Ernst Gombrich (2013, p. 381), em seu famoso livro *A História da Arte*, "a vida de um artista nunca fora livre de problemas e ansiedades, mas uma coisa era preciso reconhecer em relação aos 'bons e velhos' tempos: artista nenhum precisava se perguntar sobre o porquê de sua presença no mundo". Estabelecendo algum tipo de diálogo entre arte e

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

subjetividade, o autor destaca como as formas de ser e estar no mundo dos modernos são condições de possibilidade para um novo movimento do artista-sujeito, que, em seu processo de criação pictórica, passa a dobrar-se sobre si mesmo a fim de escavar os conteúdos de sua própria experiência no mundo. A constituição do indivíduo moderno, sujeito com uma vida interior individualizada a ser explorada e interpretada, possibilita que a arte seja entendida a partir de uma nova posição, possuindo a capacidade de exprimir a experiência de vida singular do artista que a produz. Por conseguinte, nesse contexto, o que está em jogo não é mais a competência técnica do criador da obra, e sim sua sensibilidade, ou seja, a sua capacidade de comunicar os conteúdos de seu eu através de sua pintura. Sobre a pintura do século XIX, Gombrich (2013, p. 384) escreve:

> O que os interessados em arte procuravam nas exposições e ateliês já não era a mera exibição da habilidade técnica — que, àquela altura, era lugar comum o suficiente para não chamar mais a atenção. Queriam que a arte os pusesse em contato com os homens com quem valesse a pena dialogar; artistas cujo trabalho desse mostras de uma sinceridade incorruptível, que não se contentassem com efeitos tomados de empréstimo, e que não dariam uma pincelada sequer sem antes se indagar se ela satisfaria sua consciência artística.

Estudar história da arte, portanto, implica estudar também quais condições estruturam as possibilidades para determinados modos de fazer arte, de interpretar a arte e de entender-se enquanto artista. Contrapondo expressão e técnica, Gombrich, ao investigar as condições para a pintura do século XIX, argumenta que a arte só assume o papel de expressão de si a partir da Modernidade porque, nos séculos anteriores, as exigências das técnicas de pintura endureciam o trabalho dos artistas. Desse modo, por sua interpretação, não haveria muitas opções de escolha em relação às formas e aos traços. Usando as suas palavras: "As regras e convenções de seu estilo eram tão estritas que não havia margem para escolhas; e, de fato, quando não há escolha, não há expressão" (2013, p. 383). Contudo, apesar de concordarmos que a Modernidade foi um período de grandes mudanças nas funções da arte e do artista, não defendemos que a arte enquanto expressão de si só se tornou possível a partir da queda dos modelos enrijecidos. Entendemos que as diferenças entre a arte dos séculos precedentes e a do século XIX se deu por uma via diferente: a da produção de uma noção e de uma experiência de si que alterou a relação do artista com o que ele produz. Não

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

era possível para os artistas dos séculos anteriores expressarem o seu mundo interno pois a noção de interioridade como a concebemos ainda não havia sido criada. Assim, não estabelecemos uma contrariedade entre técnica e expressão, pois entendemos que as formas de pintar se modificam à medida que, subjetivamente, a Modernidade impõe novas exigências.

Esta pesquisa — inspirada pelo pensador francês Michel Foucault, que ensina a questionar o que é visto como inevitável — assume a perspectiva de que a forma que estamos e lidamos com o mundo não é natural, mas sim fabricada historicamente a partir de uma série de práticas e articulações específicas. Diante disso, a experiência subjetiva, isto é, a noção de que existe uma dimensão de nós que está restrita a nós mesmos, não existe desde sempre. Tal ideia foi construída ao longo do tempo, a partir de condições determinadas que serviram de base para a sua emergência. As relações sociais, a cultura, a economia, a política, entre muitas outras, são linhas de força que desenham o tecido de um determinado momento histórico através de uma série de conexões e afastamentos, dando consistência a certas formas de existência próprias a esse momento. Sem assumir uma relação direta de causa e consequência, novas linhas de força que entram em jogo escavam outras maneiras de ser; ao mesmo tempo, essas novas possibilidades de existência ganham concretude na relação com o mundo. O objetivo desta dissertação é investigar como a subjetividade moderna, mais especificamente do século XIX, torna-se visível através da produção artística do período em questão. Ao explorar a construção do *homo psychologicus*, objetivamos, ainda, compreender como a subjetividade reorganiza o campo da arte, possibilitando novos entendimentos e práticas. Desse modo, buscamos compreender como as relações entre subjetividade e arte se constroem a partir de uma contínua (re)produção, de modo que a reorganização do campo artístico é, concomitantemente, produto e produtora de uma nova experiência de ser sujeito.

Exposta uma breve contextualização acerca do processo de construção do sujeito moderno e o seu encontro com a arte, propomos a divisão desta dissertação em três capítulos. Para tanto, no primeiro capítulo, a partir de Michel Foucault, mapearemos o desenvolvimento da subjetividade moderna, caracterizada pelo acoplamento das experiências de individualidade e interioridade, no bojo das sociedades ocidentais oitocentistas, compreendidas pelo autor como sociedades disciplinares. No segundo capítulo, analisaremos como as mudanças subjetivas

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

que se desenvolvem em consonância ao exercício do poder disciplinar ganham visibilidade nas relações que o sujeito pintor, através do ato artístico, estabelece com o seu trabalho, o qual se constitui, para além do gesto produtor de uma obra, como um exercício singular de produção subjetiva. Por fim, no terceiro capítulo, investigaremos de que maneiras o modelo subjetivo moderno reorganiza o olhar do homem para o mundo e os modos através dos quais esse novo modo de relação ressoa na pintura a partir de novos motivos e técnicas. Como a nossa investigação parte da obra *A Toalete*, de Toulouse-Lautrec, a produção artística do pintor irá nos acompanhar em diversos momentos desta pesquisa, ainda que não nos limitemos e ela, revelando de que formas o sujeito moderno, o *homo psychologicus*, ganha contornos através da postura do artista, dos conteúdos e das técnicas utilizadas para a criação das obras. Assim, a pintura oitocentista será capaz de nos revelar as novas maneiras de perceber e experimentar o mundo que entram em jogo na Modernidade.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

1

A produção do sujeito moderno

1.1
A constituição de um plano de subjetividade

> *Estou aqui, inteiramente só; todos os outros estão lá, fora de mim; e cada um deles segue seu caminho, tal como eu, com um eu interior que é seu eu verdadeiro, seu puro 'eu', e uma roupagem externa, suas relações com as outras pessoas.*
>
> Norbert Elias

Muitas são as tentativas de reconstruir o caminho pelo qual a subjetividade moderna se desenha. Compreender a subjetividade enquanto fenômeno histórico coloca um desafio sobre até que ponto o recuo deve ser feito, fazendo-nos questionar a partir de que momento passado as condições de possibilidade para o sujeito moderno se estruturam de maneira mais consistente. Não há um consenso sobre o trajeto a ser percorrido, uma vez que, ao longo da história das sociedades ocidentais, encontram-se diversas pistas do que viria a ser o grande modelo subjetivo da Modernidade. Sabemos que *homo psychologicus* que a Modernidade funda ainda ressoa em nós, contemporâneos, de maneiras mais ou menos diretas, e o encontro com a obra de Toulouse-Lautrec faz vibrar a herança que ainda se faz presente. Não por acaso os escritos freudianos, elaborados entre a última década do século XIX e as quatro primeiras décadas do século XX, ainda são fundamentais para a compreensão da clínica psicanalítica do nosso século. Se o *homo psychologicus* é, ao mesmo tempo, o sujeito investigado e produzido pelos saberes psicológicos e a clínica psicanalítica atual muito conserva de suas raízes, pode-se dizer que há algo do sujeito moderno que ainda nos habita — embora, sob inúmeros aspectos, estabeleçamos rupturas. Mas, afinal, o que significa ser um sujeito moderno?

Para responder tal questionamento, a história se constitui enquanto um recurso indispensável, pois edifica, através da narrativa, uma travessia para ser o que se é, um caminho gradual de produção de um modo de existência. A vida psicológica apresenta algumas experiências constitutivas fundamentais, e o recuo ao passado se faz necessário para compreender como certas práticas específicas dão consistência às formas de ser que os sujeitos, como *homo psychologicus*,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

experimentam. Entendendo a subjetividade moderna como um produto histórico, é preciso indagar como a realidade cultural, política e econômica de uma época cria certos ideais, valoriza certos modelos de pensamento, propaga certos repertórios de conduta e estrutura certos jogos de linguagem que dão consistência ao imaginário de um período. E, através desse imaginário, como a existência e a experiência pessoal se constituem indissociavelmente das condições da realidade (BEZERRA JR., 2002). Refletir sobre o que é ser um sujeito moderno é, portanto, buscar o que há de mais singular nessa forma de ser e estar no mundo, e que só se tornou possível em um determinado contexto, sob certas circunstâncias. Enquanto *A Toalete* revela aspectos da subjetividade moderna que ainda ressoam, a história descortina o percurso para o estabelecimento de uma vida subjetiva. Se, como processo histórico, a experiência subjetiva emerge a partir de eventos e circunstâncias, torna-se inevitável questionar em que momento a subjetividade moderna começa a ganhar seus primeiros traços.

Antes de iniciarmos o percurso de construção do *homo psychologicus*, é preciso ressaltar que, quando falamos sobre a subjetividade, estamos nos referindo a todo um campo de experiência humana que se fundamenta em determinados modos de ser, de estar e de se relacionar com o mundo. De acordo com as concepções do professor e pesquisador Arthur Ferreira (2013), em suas investigações sobre o nascimento do campo psicológico, por subjetividade entende-se toda a construção de um plano de interioridade reflexiva, no qual cada vivência está centrada e ancorada em uma experimentação em primeira pessoa — o eu. Em outras palavras, a emergência da subjetividade moderna só se torna possível a partir das experiências de interioridade e individualidade, as quais, em um determinado momento histórico, passam a ser necessariamente acopladas. O sujeito moderno é, portanto, indivíduo, pois é, ao mesmo tempo, singularidade em um espaço coletivo e detentor de uma vida interior que se restringe a ele mesmo — a sua vida psíquica. O indivíduo da Modernidade é chamado de *homo psychologicus* porque é justamente essa vida psíquica o eixo que ancora a verdadeira experiência do eu no mundo — "o eu de todos os eus" (FERREIRA, 2013, p.15). Mais do que experiência subjetiva, o *homo psychologicus* também é o grande objeto do jogo político dos campos de saber psicológicos e, nessa condição, elemento fundamental para a psicologia e para a psicanálise.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

> Nesse processo – que inclui o racionalismo universalista dos iluministas e o expressivismo singularizante dos românticos – emergiu uma forma subjetiva particular, caracterizada pela interioridade psicológica, pela construção de identidades fundadas em atributos e sentimentos privados, pela problematização e exploração do repertório afetivo íntimo. O *homo psychologicus* aprendeu a organizar sua experiência em torno de um eixo situado no centro de sua vida interior. Nas sociedades tradicionais as identidades e papéis sociais eram atribuídos por herança, conforme laços de pertencimento definidos ao nascer. Ser alguém significava fazer parte de um todo. Na sociedade moderna ser alguém significa ser um indivíduo, ou seja, conceber a sua existência como uma realização pessoal, ao longo da vida. Se antes as determinações que regiam a vida se apresentam claras e externas à experiência individual, agora elas se tornam enigmáticas e inscritas na vida interior. A norma e o desvio – antes visíveis na exterioridade das regras instituídos – são implantados no terreno movediço e instável de seu universo interno (BEZERRA JR., 2002, p. 2).

Assim, por mais natural que a existência da vida psicológica pareça, a experiência subjetiva não existe desde sempre, uma vez que esta se configura enquanto produto de um processo gradual de construção. Foucault (1995) aponta que a sociedade da Antiguidade greco-romana opera como uma contraprova à universalidade da subjetividade nos moldes modernos, justamente por desacoplar as experiências de interioridade e de individualidade — as quais, a partir da Modernidade, passam a ser totalmente indissociáveis. O filósofo argumenta que foi preciso uma série de valorizações culturais para que as técnicas de si se transformassem em atividades naturais e prazerosas, e, a partir dessas práticas, o sujeito começar, pouco a pouco, a se construir. Por essa perspectiva, experimentar o mundo a partir do eu não é inato ao homem, mas um projeto que foi ganhando cada vez mais espaço e consistência ao longo dos séculos. Apesar de ser possível encontrar de modo mais tímido e localizado experiências de interioridade e individualidade em círculos pontuais dos séculos anteriores, essas só vão fincar suas raízes nas sociedades ocidentais no período moderno, mais precisamente no despontar do século XIX.

Enquanto, na Modernidade, o eu se configura como a nossa mais riqueza mais íntima e preciosa (FERREIRA, 2005), na Antiguidade, a preocupação dos homens está voltada para a constituição de uma vida temperante e ética, tão bonita quanto uma obra de arte. A grande ambição da Antiguidade greco-romana é construção de si mesmo enquanto belo, o que faz com que o ser e estar no mundo dos antigos seja experimentado através de uma espécie de estética da existência. Sem adensar toda a vida em uma experiência em primeira pessoa, como fazem os modernos, a construção de si das sociedades antigas se faz a partir de exercícios

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

espirituais e ensinamentos específicos, muitos deles transmitidos pelos grandes mestres. Os antigos, nas palavras de Foucault (1995, p. 270),

> agiam, antes, de modo a conferir a suas vidas certos valores (reproduzir certos exemplos, deixar uma alta reputação para a posterioridade, dar o máximo de brilhantismo às suas vidas). Era uma questão de fazer da vida um objeto para uma espécie de saber, de técnica, de arte.

No entanto, Foucault (1995) pontua que uma vida calcada na justa medida não se faz sem a apreensão de determinadas técnicas e exercícios de elaboração da própria existência. O filósofo conta que nesse momento circula, principalmente entre os círculos pitagórico, socrático e cínico, a necessidade de obter certas habilidades — tais quais a abstinência, a memorização, o exame de consciência e a meditação — que possibilitem a apreensão da arte de viver, essa "ascese que deve ser tomada como um treinamento de si por si" (FOUCAULT, 1995, p. 272). Assim, apesar dos antigos estarem ainda muito distantes da subjetividade moderna, encontramos em técnicas específicas desse período uma espécie de versão embrionária do que viria a ser a interioridade, um pequeno esboço de vida interna que se apoia nessas práticas exercidas "de si por si". Ao recorrermos a alguns escritos filosóficos datados da Grécia antiga, conseguimos localizar no decorrer desses textos um certo número de sinais de reflexividade discursiva, os quais se apresentam no dobrar da alma sobre si própria. Embora não haja nesses escritos uma oposição bem definida entre as dimensões interno *versus* externo, pode-se considerar que o estímulo ao pensamento reflexivo é uma forma de vivenciar um plano de interioridade, uma vez que o ato de refletir implica no estabelecimento de um diálogo consigo próprio. No livro *Teeteto*, por exemplo, escrito por Platão, Sócrates responde da seguinte maneira quando questionado sobre o que seria o pensamento discursivo:

> Um discurso que a alma mantém consigo mesma, acerca do que ela quer examinar. Como ignorante é que te dou essa explicação; mas é assim que imagino a alma no ato de pensar: formula uma espécie de diálogo para si mesma com perguntas e respostas, ora para afirmar ora para negar. Quando emite algum julgamento, seja avançando devagar seja um pouco mais depressa, e nele se fixa sem vacilações: eis o que denominamos opinião. Digo, pois, que formar opinião é discursar, um discurso enunciado, não evidentemente, de viva voz para outrem, porém em silêncio para si mesmo (1973, p. 85-86).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

Tal trecho nos mostra que o pensamento, nas concepções de Sócrates, consiste no processo de formular perguntas e respostas, a partir da análise das diferentes alternativas e possibilidades, em forma de monólogo, isto é, do debate sozinho para si. Escolhemos tal trecho de Sócrates para ilustrar o exercício reflexivo dos gregos pois é justamente o ato de conversar "em silêncio, consigo mesmo" o ponto fundamental para o esboçar da interioridade. O "discurso que a alma mantém consigo mesma", anunciado na passagem, só é possível a partir da tomada de si próprio como interlocutor. Notamos nesse gesto a existência de uma pré-interioridade que, no pensamento socrático, aparece como a dimensão da reflexibilidade, ou seja, onde a alma se desdobra e reflete a si mesma. No entanto, indispensável alertar que, ainda que a dinâmica do pensamento discursivo socrático implique em um certo espelhamento de si, igualar esse processo ao discurso da interioridade corresponde a uma leitura excessivamente moderna (MARCONDES, 2020), uma vez que tal desdobramento não visa o descavar da intimidade. Dizendo de outro modo: a reflexibilidade grega não tem como objetivo a revelação do eu.

Sobre a experiência de individualidade nas sociedades greco-romanas, Ferreira (2013) vai dizer que não há, na Antiguidade, uma busca de revelação de um eu como um modelo generalizado de existência. Por mais que a máxima do Oráculo de Delfos seja "Conhece-te a ti mesmo", a capacidade de se conhecer assume, nesse contexto, a posição de um cuidado de si, ou seja, é uma forma de transformação estética da própria vida. O Oráculo de Delfos não aponta para a intimidade do homem, mas para a necessidade de autogoverno e controle de si — condições indispensáveis ao governo da *polis*. É preciso que o homem conheça os seus limites enquanto humano, não como indivíduo, pois é justamente a humanidade que o diferencia dos deuses e dos animais. Apesar de encontrarmos em alguns escritos antigos uma aparente menção ao homem individualizado, o que impera nesse período é o humano como categoria universal, visto que o "eu" da Antiguidade clássica tem a impessoalidade de um "ele". De modo semelhantemente impessoal, a alma do homem clássico é a alma universal, não pertencendo especificamente a alguém — "é mais uma alma em mim do que a minha alma" (FERREIRA, 2013, p. 16). Desse modo, embora haja uma certa reflexividade na filosofia antiga, o que aproxima os antigos de uma experiência de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

interioridade tal como a conhecemos, esta não se liga a uma individualidade nem se expande amplamente pela vida política e social.

As primeiras linhas da interioridade individualizada, tais como se estruturam na Modernidade, só são traçadas séculos depois, através da difusão da ética cristã a partir do século II. Nesse contexto, de maneira ainda preliminar, emergem as primeiras práticas de exame de si, o que possibilita o uso da hermenêutica como instrumento da verdade. A religiosidade cristã, através de seus rituais, convida seus seguidores ao exame de consciência a partir do mergulho na própria alma, exercício indispensável para a discriminação de possíveis pensamentos e desejos influenciados pelas armadilhas do diabo. Nesse momento, ganha espaço a figura do homem santo, o qual se destaca do resto da comunidade por se dedicar com mais afinco à busca de Deus no interior de si à medida que resiste às convidativas influências da carne. O exame de si cristão, por essa perspectiva, funciona como uma das condições de acesso ao paraíso prometido por Deus àqueles que o temem, encontrando na figura dos homens santos um exemplo dos caminhos que conduzem aos céus.

Embora a salvação, para o cristianismo, seja um processo individual — Deus abre as portas do paraíso somente àqueles que obedecem — a ética cristã traça ainda de maneira discreta as linhas para o que vem a ser a subjetividade moderna. Sem cultuar e valorizar o próprio eu, a introspecção cristã se produz sem qualquer possibilidade de apego. Nesse sentido, o voltar para a interioridade do cristianismo não tem como objetivo escavar da intimidade recôndita, aquilo que há de mais próprio, mas sim a procura do bem ou do mal que supostamente habita em cada um. O ato de voltar-se para si é apenas uma exigência moral, sem existir qualquer pretensão de afirmação da individualidade a partir das práticas introspectivas (FERREIRA, 2005). O exame de si cristão como a busca de Deus ou do diabo no interior de cada um — e não do escavamento do eu — aparece de maneira bastante clara em diversas produções, dentre as quais se destacam os escritos do filósofo Santo Agostinho, um dos maiores nomes do pensamento cristão e um dos homens santos mais famosos.

No livro *Confissões*, redigido no século IV, Santo Agostinho descreve a angústia que sente ao entrar em conflito consigo mesmo durante a sua conversão, em um processo reflexivo que muito se assemelha ao exposto na passagem de Sócrates em *Teeteto*. O religioso, inclusive, chega a mencionar os “acadêmicos”

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

por duas vezes, pois é através do exame das diferentes correntes filosóficas, em um monólogo interior, que ele decide deixar o Maniqueísmo para se converter à fé cristã. Ainda sobre a experiência reflexiva de orientação para si próprio, é também em *Confissões* que Santo Agostinho narra a famosa cena de leitura protagonizada por Ambrósio, bispo de Milão, realizada de modo silencioso. No livro sexto, o religioso nos conta sobre os momentos em que se depara com o mestre percorrendo as páginas sem proferir qualquer palavra ou movimentar a língua — atitude que muito se distancia dos hábitos de leitura adotados até então. Apesar de tal modalidade nos parecer banal, a leitura calada e solitária corresponde a uma prática inédita nos primeiros séculos do cristianismo. Enquanto a leitura em voz alta configura uma forma de sociabilidade comum, a leitura silenciosa se constitui como uma forma de mergulhar no espírito. Isolado em sua própria interioridade, o homem reserva a si mesmo o sentido daquilo que lê e as reflexões que as palavras suscitam. Para Santo Agostinho (1997), em silêncio, é possível evitar que algum ouvinte atento à leitura, encontrando alguma passagem obscura, pedisse explicações sobre questões difíceis.

Adiante, já no livro décimo, Santo Agostinho faz referência a um instrumento que vem a assumir uma importância inegociável na história do cristianismo: a confissão. Ritual imprescindível para a salvação individual, a prática confessional em Santo Agostinho implica a noção de que existe uma dimensão interior, a alma, para a qual o homem precisa se voltar e que, portanto, funciona como âncora para o processo de autoexame. Entretanto, ao mesmo tempo que depende de uma orientação a si mesmo, os conteúdos que surgem nesse processo são compreendidos como frutos da presença do bem e do mal que reside na alma e, nessa condição, não é possível associá-los à manifestação de um eu. Voltar-se para a própria alma em *Confissões* é um processo de reconhecimento da centelha divina que habita no íntimo de cada um, sem a pretensão de afirmar a si mesmo enquanto singularidade. A respeito da prática confessional, cuja condição de possibilidade é o autoexame de consciência, Santo Agostinho (1997, p. 163) faz as seguintes pontuações:

> Portanto, Senhor, tu me conheces como sou, e eu já disse com que finalidade me confesso a ti. É uma confissão feita, não com palavras e com a voz do corpo, mas com o grito interior da alma e com o clamor do pensamento, que teus ouvidos já conhecem. Confessar o que fiz de mal significa o desgosto que tenho de mim

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

> mesmo. Mas, quando confesso o bem que fiz, nada posso atribuir a mim próprio, pois tu, Senhor, "abençoas o justo"; no entanto, foste tu que o tornaste justo, de ímpio que era. Assim, esta confissão diante de ti é, ao mesmo tempo, silenciosa e não silenciosa. Cala-se a voz, grita o coração. Tudo que digo aos homens, tu já ouviste de mim; e de mim nada ouves que tu mesmo não tenhas dito antes.

Foucault (2015) sublinha que, desde pelo menos a Idade Média, a confissão assume uma posição privilegiada entre os rituais produtores de verdade sobre os homens, uma vez que o seu exercício implica na análise da dimensão íntima, que, mais do que observada, passa também a ser transformada em discurso. No seio da pastoral católica, a prática confessional vai se configurar, ao longo dos séculos, um sacramento essencial e obrigatório de remissão dos pecados, sendo uma das condições de possibilidade para a salvação individual. Num jogo de fala e escuta, o ritual da confissão está indissociado da figura do religioso, o qual, ao tomar conhecimento sobre atos, pensamentos e desejos dos fiéis, é capaz de avaliar a gravidade das faltas e estabelecer a punição necessária para que haja o perdão divino. Apenas o cumprimento da penitência imposta pelo representante de Cristo no plano terreno faz com que os pecados sejam absolvidos. Assim, não é a simples revelação das faltas que provoca a remissão dos pecados. É necessário que haja um outro para ouvir o que é declarado e possibilitar uma reconversão espiritual, um retorno a Deus (FOUCAULT, 2015). Veremos adiante que, na Modernidade, a prática confessional sofrerá uma série de releituras, sendo incorporada em diversos espaços e dinâmicas relacionais. Tal fato evidencia que, embora não haja uma experiência subjetiva na ética cristã, algumas de suas práticas são fundamentais para as bases do projeto subjetivo moderno.

Por ora, nos limitaremos a afirmar que a cristandade faz emergir um foro íntimo apoiado em uma vida singular, porém, tal forma de individualização está restrita às comunidades religiosas, mostrando-se incipientes às outras formas sociais desse período. Ferreira (2013) argumenta que o espaço social da Idade Média é hierarquizado e, nessa condição, a posição do homem nas estruturas sociais é determinada pelas suas relações de linhagem e familiares. Se há uma experiência de individualidade na Idade Média, ela não se estrutura amplamente na vida política e cultural desse período, estando circunscrita, sobretudo, ao âmbito religioso. Elias (1994) observa, inclusive, que não havia sequer a palavra "indivíduo" até o despontar do século XIII. A expressão *individuum* aplicada a

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

uma pessoa, inexiste no latim clássico, só passa a ser utilizada através dos Escolásticos, e inicialmente remete aos casos isolados em uma espécie qualquer. Somente ao longo dos séculos tal conceito foi se estreitando até se tornar exclusivo à particularidade dos seres humanos. Assim, como pontua o autor, apesar de encontrarmos na Idade Média uma etapa preliminar do desenvolvimento da individualidade, só no século XIX foi possível "formações vocabulares como *individualismo*, de um lado, e *socialismo* e *coletivismo*, de outro" (ELIAS, 1994, p. 110).

Com o fim da Idade Média, porém, a ordem social baseada no berço e na hierarquia familiar vai se desfazendo. Promovendo uma grande transformação nos laços sociais, a dissolução de um modelo social nos moldes políticos e civis medievais dá lugar a uma nova dinâmica de funcionamento político e econômico que encontra no uso controlado do corpo e da linguagem uma forma de organização concebida a partir da ideia de civilidade. De acordo com as formulações dos pesquisadores Jean-Jacques Courtine e Claudine Haroche (2016, p. 30), a partir do século XVI, desenvolve-se

> um conjunto de saberes e práticas que ao longo de mais de dois séculos irão substituir cada vez mais as forças obscuras e as marcas traçadas do destino, o silêncio da presença divina, os impulsos súbitos e inarticulados do corpo, os laços ditados de berço e as trocas tradicionais por uma racionalidade nova.

Para os autores, a transformação operada no tecido social nesse período encontra no humanismo renascentista, a partir da tomada da figura humana como veículo de sentido e expressão, o fermento intelectual para as novas configurações.

Segundo o professor Danilo Marcondes (2004), o conceito de Renascimento designa um período histórico situado entre a Idade Média e a Idade Moderna. Fiel à herança greco-romana, o Renascimento encontra no célebre fragmento de Protágoras "O homem é a medida de todas as coisas" um de seus maiores lemas. A centralidade da figura humana marca de forma decisiva o deslocamento da hierarquia e religiosidade medievais para uma perspectiva humanista, isto é, onde o homem é considerado por si mesmo. Para Marcondes (2004, p. 155), as diversas produções dos renascentistas "valorizam a liberdade humana, veem o homem como centro da Criação, e lhe atribuem uma dignidade natural, inerente à sua própria natureza enquanto ser humano". O homem do

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

humanismo renascentista tem, portanto, na sua natureza humana o ponto de partida para uma nova estruturação das relações. É nessa medida que Elias (1994) vai dizer que a autoconsciência e a imagem humana vão se formando, gradualmente, nas sociedades ocidentais a partir do Renascimento, até serem consideradas como formas naturais de estar e se perceber no mundo. É com o advento das novas necessidades civilizatórias, as quais compõem a dinâmica das sociedades pós medievais, que se estrutura um certo acoplamento entre individualidade e interioridade, constituindo uma primeira experiência subjetiva que será lapidada e consolidada nos séculos seguintes.

> É possível reconhecer, ao mesmo tempo, que há e houve outras maneiras de vivenciarmos a nós mesmos e aos outros. Podemos saber que as formas que conhecemos de autoconsciência, a imagem que fazemos do homem, tiveram uma emergência tardia na história da humanidade, começando lentamente e por um breve período se limitando a pequenos círculos da sociedade antiga, para depois, no chamado Renascimento, afetar as sociedades ocidentais (ELIAS, 1994, p. 68).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

Courtine e Haroche (2016, p. 65) fazem uso da imagem de Giovanni Battista Della Porta, que é "sem contestação, um homem do Renascimento", para ilustrar como os intelectuais renascentistas dialogam com essas novas configurações subjetivas que emergem indissociavelmente à efervescência de uma sociedade em transformação. Os autores mostram como G. B. Della Porta, através dos estudos sobre fisionomia, estabelece comparações entre os aspectos da face humana e as formas da natureza, de modo que certas características faciais semelhantes às constituições dos animais seriam capazes de anunciar determinados traços de caráter (Fig. 4). A análise da morfologia facial proposta por G. B. Della Porta é uma prática interessante para pensarmos como as experiências de individualidade e interioridade, esboçadas nos séculos anteriores, passam a caminhar juntas a partir das transformações da renascença, uma vez que, desenhada uma divisão entre o homem interior e o homem exterior, o corpo nos daria pistas sobre a verdade que reside dentro do homem. Assim, os dados sobre a intimidade acessados através da anatomia individual permitem que, comparados de acordo com suas características, os homens sejam classificados e ordenados segundo as novas necessidades. Sobre seus estudos de fisionomia, G. B. Della Porta (apud COURTINE; HAROCHE, 2016, p. 66) escreve:

> E assim será preciso argumentar para concluir e inferir: tudo que tem grandes extremidades é forte; todo leão e alguns outros animais têm grandes extremidades; portanto, todo leão e alguns outros animais são fortes. O termo médio do silogismo que é B: *ter grandes extremidades*, ou seja o sinal, converte-se com a proposição maior A: *forte*; a última proposição ou pressuposto vai além do leão, pois ter grandes extremidades não se aplica somente a toda espécie de leão, mas a outros animais também, como o homem, o cavalo, o touro; assim, poderemos provar por isso mesmo que Heitor é forte porque tudo que tem grandes extremidades é forte e Heitor, tendo grandes extremidades, também o é.



Fig. 4
Giovanni Battista Della Porta
A Fisionomia Humana, 1586

O trabalho intelectual de G. B. Della Porta nos mostra como, com o fim da Idade Média, a figura humana se descola da dimensão teológica e se naturaliza — uma vez que "são as formas e os caracteres atribuídos aos animais que fazem a ligação entre o homem de fora e o homem de dentro" (COURTINE; HAROCHE, 2016, p. 66) —, construindo uma experiência de individualização a partir do corpo que, mais tarde, Foucault vai situar como recurso indispensável ao exercício do poder disciplinar. Analisar o corpo em sua individualidade, para além do conhecimento sobre o humano como espécie, é uma forma de decifrar as profundezas do outro, que carrega no rosto a expressão de sua alma. Mais do que conhecer o outro: a fisiognomia se difunde nesse contexto também enquanto um exercício pessoal, a partir do qual cada um pode estabelecer um retorno sobre si mesmo e seu homem interior. Nesse sentido, nas palavras do próprio G. B. Della

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

Porta (apud COURTINE; HAROCHE, 2016, p.73), essa nova modalidade de saber "poderá também, não somente pela inspecção do outro, mas também de nós mesmos, servir-nos bastante, de modo que nós mesmos podemos tornar-nos fisionomistas de nós mesmos". Dito de outro modo, vemos, na renascença, a partir do entrecruzamento das formas de produção econômica, políticas de governo e laços da sociedade civil, nascer uma forma de domínio de si que se dá através do olhar auto-orientado.

Se a experiência da interioridade, ao longo da história do cristianismo, tem como objetivo tomar consciência da presença do bem e do mal em cada um, a partir do século XVII, na herança do humanismo renascentista de questionamento da autoridade da fé e valorização da racionalidade, o exame da interioridade se volta para o acesso à verdade e a fuga do erro. Com o declínio do modo de vida feudal e da hegemonia da Igreja, as incertezas começam a se alastrar pelo cenário social a partir do Renascimento, ganhando espaço em diversos âmbitos da vida, inclusive no campo filosófico. Tal período é "um tempo de profunda crise da sociedade e da cultura europeias, um tempo entre uma tradição que ainda sobrevive muito forte e uma nova visão de mundo que se anuncia" (MARCONDES, 2004, p. 159). É no bojo desse contexto de imprecisão que se alastra nos primeiros séculos do período moderno que filósofos racionalistas e empiristas vão procurar — respectivamente, nas atribuições da razão ou dos sentidos — as vias privilegiadas de acesso à verdade. Embate teórico que, como grande novidade, difunde a proposição de que mente e corpo são duas instâncias separadas, uma vez que correspondem a substâncias distintas.

Preparada pelo humanismo do século XVI, a ideia de moderno no período seiscentista está "estreitamente relacionada à ruptura com a tradição, ao novo, à oposição à autoridade da fé pela razão humana e à valorização do indivíduo, livre e autônomo, em oposição às instituições" (MARCONDES, 2004, p. 160); ideais que terão um papel central no desenvolvimento filosófico desse período. É diante desse cenário que, em 1641, o filósofo racionalista francês René Descartes formula, em *Meditações*, o que vem a ser um dos grandes princípios para os postulados filosóficos da Modernidade: o argumento do cogito[3]. Sob a forma de

[3] Expliquemos de maneira bastante breve e resumida o percurso do argumento cartesiano. Em um primeiro momento, Descartes questiona o uso dos nossos sentidos enquanto uma fonte segura de conhecimento. Logo o filósofo rejeita essa possibilidade, pois, para ele, os sentidos facilmente podem nos enganar, já que as condições ambientais, como distância e iluminação, podem interferir

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

um pequeno tratado científico, Descartes discorre, de modo bastante pessoal, o caminho que leva, na visão do filósofo, ao verdadeiro conhecimento sobre o mundo e ao estabelecimento de certezas, encontrando no cogito — que significa "penso" em latim — o seu ponto de apoio.

Na busca de uma certeza indubitável, isto é, totalmente imune ao questionamento cético, Descartes formula um argumento com três níveis de intensidade a fim de estabelecer, através da radicalização da dúvida, um porto seguro para o pensamento. A conclusão de seu argumento, chamado por ele de cogito, coloca a razão o ponto de apoio para a verdade. Sua formulação sugere que independente da falha dos sentidos, dos sonhos ou do deus enganador, há inegavelmente um pensamento que duvida. E é justamente a atividade do pensamento que garante a existência do eu. O eu pensante de Descartes impõe um novo ponto de partida para o acesso à verdade: "não mais a busca das essências dos seres (como no pensamento antigo), ou o funcionamento divino da existência (como no pensamento medieval), mas o Espírito e o Sujeito, enquanto sedes da verdade" (FERREIRA, 2013, p. 19). O inquestionável mora no sujeito pensante, a fonte de conhecimento. Por essa perspectiva, o eu faz sua morada na racionalidade do espírito, "cerne de toda inteligibilidade e consciência" (FERREIRA, 2005, p. 33), enquanto a região fronteiriça desse espírito, localizada na interseção com o corpo, é a raiz de todos os equívocos. Nas palavras do próprio Descartes (1983, p. 92):

> Não há, pois, dúvida alguma de que sou, se ele [o suposto Gênio Maligno] me engana; e, por mais que me engane, não poderá jamais fazer com que eu nada seja, enquanto eu pensar ser alguma coisa. De sorte que, após ter pensado bastante nisso e ter examinado cuidadosamente todas as coisas, cumpre enfim concluir e ter por constante que essa proposição, *eu sou, eu existo*, é necessariamente verdadeira todas as vezes que a enuncio ou que a concebo em meu espírito.

na maneira que apreendemos o mundo. Mesmo na percepção imediata — na qual temos aparente certeza daquilo captamos — nada nos garante que não estamos dormindo ou sonhando, e, assim, que tudo não passa de uma ilusão. O filósofo observa, então, que certas ciências e conceitos abstratos, como a matemática e a geometria, apresentam-se da mesma forma, independente se estamos no estado de sono ou vigília. Desse modo, quer que eu durma ou esteja acordado, dois mais dois é igual a quatro e o hexágono possui seis lados. Seria essa uma certeza inquestionável? Descartes afirma novamente que não, pois talvez exista um gênio maligno que penetre em nosso interior e nos engane sobre todas as coisas, incluindo as verdades matemáticas. O filósofo caminha, então, para a conclusão do seu argumento: a única certeza que se tem é o pensamento.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

A partir do argumento do cogito, Descartes torna-se um um personagem chave da nova abordagem da interioridade, pois centra na subjetividade a base para o estabelecimento das certezas. Se a autoridade externa e institucional da Igreja perde a sua credibilidade, o que nos resta? Marcondes (2004, p. 164) vai dizer que a "única alternativa possível parece ser a interioridade, a própria razão humana, a luz natural que o homem possui em si mesmo, sua racionalidade". Mais do que um argumento filosófico, Descartes, através do argumento do cogito, estrutura teoricamente uma determinada forma de se relacionar com o mundo que começou a ganhar corpo nos séculos precedentes; e, ao fazê-lo, dá consistência a um modo específico de ser e estar no mundo que firma na interioridade o seu ponto de apoio. "Fecharei os olhos agora, tamparei meus ouvidos, (...) entretendo-me apenas comigo mesmo e considerando meu interior, empreenderei tornar-me pouco a pouco mais conhecido e mais familiar a mim mesmo" (DESCARTES, 1983, p. 99), escreve o filósofo racionalista.

A subjetividade moderna, desenhando mais alguns de seus traços para se tornar um modelo difundido e hegemônico nas sociedades ocidentais, ganha assim na dimensão interior do cogito cartesiano o registro da verdade. O sujeito moderno constrói-se enquanto sujeito pensante, carregando, no interior de si, a possibilidade de acesso à certeza. "Penso, logo existo" é a conclusão do argumento do cogito. Por essa afirmação, existir só é possível a partir da atividade reflexiva, no debate interno do sujeito com ele mesmo, no dobrar-se do pensamento sobre si. Confiar nos sentidos e no mundo externo é entregar-se à possibilidade de erro, pois o eu pensante é a única certeza indubitável. A busca pela verdade é um percurso solitário: quem pensa é o eu, quem existe é o eu. Por essa perspectiva, mais do que a interioridade, o cogito cartesiano escava, também, uma individualidade acoplada a ela, pois o pensamento é sempre restrito à dimensão interna de um eu compreendido como substância pensante.

Na contramão à concepção racionalista de Descartes, encontra-se a alternativa empirista proposta por John Locke, George Berkeley e David Hume, para os quais não há outra fonte de saber além das paixões e dos sentidos — região fronteiriça entre o espírito e o corpo. Para os empiristas, os nossos pensamentos complexos são meras conjunções de impressões sensoriais e, por isso, são os verdadeiros responsáveis pelas ilusões. Entre os séculos XII e XVIII, o grande debate filosófico gira em torno de qual região do espírito seria

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

responsável pela verdade e qual seria culpada pelos erros. No embate entre razão e sensibilidade, entretanto, há um ponto em comum: a transparência no conhecimento do espírito, em oposição ao corpo que se apresenta de maneira opaca (FERREIRA, 2013). A nitidez da subjetividade sofrerá uma reversão somente na Modernidade avançada, no fim do século XVIII, a partir de uma nova formulação da subjetividade que passa a entendê-la como uma região de embaciamento e segredos.

A chave para a transição da subjetividade como dimensão da transparência para a dimensão da opacidade pode ser traçada a partir do pensamento do filósofo alemão Immanuel Kant, que, entre razão e sensibilidade, entende o conhecimento como síntese entre o que o autor chama de sujeito transcendental e o diverso sensível (FERREIRA, 2005). Para Kant (2009), certos atributos da consciência humana são inalteráveis e, nessa condição, condenam os seres humanos a perceberem o mundo a partir de certas possibilidades. Dentro desse quadro, a razão pura ou o puro sensível apenas produziriam equívocos, uma vez que, separados e isolados, a primeira conduziria a conclusões disparatadas enquanto a segunda não seria capaz de produzir conhecimento por si só. Impõe-se, então, um novo entendimento sobre o processo de acesso à verdade, no qual é o sujeito transcendental, dimensão necessária para qualquer conhecimento, o responsável por legitimar a compreensão das experiências empíricas — o que estabelece entre razão e sensibilidade uma relação indissociável.

> (...) a unificação (*conjuntio*) de uma multiplicidade em geral nunca pode nos resultar dos sentidos e, portanto, também não pode estar contida imediatamente na forma pura da intuição sensível; isso porque essa unificação é um ato de espontaneidade da capacidade de representação, e, já que precisamos nomeá-la entendimento para distingui-la da sensibilidade, toda unificação — sejamos ou não conscientes dela, seja uma unificação da multiplicidade da intuição ou de diversos conceitos e, no primeiro caso, da multiplicidade de uma intuição sensível ou não — é um ato do entendimento, que denominaremos síntese, para, mediante isso, observar que não nos podemos representar nada como unificado no objeto sem o termos nós mesmos unificado anteriormente, e que entre as representações a unificação é a única que não pode ser dada por objetos, mas formada somente pelo próprio sujeito, por ser uma ação espontânea (KANT, 2009, p. 84).

Com efeito, perde-se a suposta transparência do espírito atribuída pelos primeiros modernos, de modo que o conhecimento de si se apresenta de forma limitada ao próprio indivíduo. Pois o sujeito transcendental, enquanto condição *a*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

priori para conhecer as coisas do mundo, não poderia ser tomado como um objeto a ser esquadrinhado no tempo e no espaço (FERREIRA, 2005). Assim, de acordo com Ferreira (2005), a partir de Kant, nosso espírito passa a ser compreendido como uma síntese entre uma dimensão incognoscível, opaca e condição *a priori* — sujeito transcendental — e uma dimensão cognoscível, consciente e composta pelas experiências — sujeito empírico. E essa síntese, que coloca o aparato cognitivo do homem como condição para o conhecimento das coisas, promove uma significativa contribuição ao desenho da subjetividade moderna ao defender que é o sujeito o regulador dos objetos do mundo. Como nos diz Foucault (1995, p. 278), "Kant introduz, na nossa tradição, mais um meio pelo qual o si não é meramente dado mas é constituído numa relação de si como sujeito".

No que diz respeito ao campo político e social, o início do processo de constituição dos indivíduos — enquanto unidades políticas que se diferenciam no conjunto da sociedade — só se torna possível na passagem da Idade Média para a Idade Moderna, através do processo de formação dos Estados modernos. Ferreira (2013) aponta que tal evento foi condição de possibilidade para a transformação dos modos de ser e estar no mundo difundidos até então ao lançar o individualismo como um grande valor social. Nesse contexto, a experiência universal de individualização, fundamental para a estruturação do campo político e econômico capitalista, constitui o homem "enquanto um sujeito autônomo, singular, igual aos demais e dotado de uma interioridade (foro íntimo) que seria a base contratual dos Estados modernos e fonte do poder deles" (FERREIRA, 2013, p. 27). Consagra-se, assim, uma primeira experiência de sujeito moderno, ancorada no indivíduo como entidade autônoma, fonte de lei ao mesmo tempo que é regulado por ela. Foucault (1984) chama esse primeiro sujeito moderno de "indivíduo soberano regulado pela lei", uma vez que o homem, nesse momento, é apenas fonte, jamais alvo do poder. Esse quadro irá se reverter somente nos séculos seguintes, com o surgimento do que o autor conceitua como poder disciplinar.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

Através da imagem do suplício de Damiens[4], Foucault (2014) nos mostra que, nessa dinâmica social, o indivíduo soberano só aparece concretamente nos momentos de delito, visto que o bem-estar social, assim como a qualidade de vida dos cidadãos, não são metas sociais dos Estados modernos, cujas "únicas funções nesse momento são as declarações de guerra e de paz e da gerência do comércio" (FERREIRA, 2005, p. 39). Em nome da lei — que deixa de ser divina e se laiciza — a vida dos indivíduos passa a estar submetida à toda espécie suplícios diante do descumprimento das ordenações, o que faz com que Foucault (2015) caracterize o Estado moderno como um Estado que faz morrer e deixa viver. Importante ressaltar que o indivíduo recém nascido da formação dos Estados modernos, enquanto soberano, não se constitui enquanto um objeto de conhecimento. Para se estruturar um saber sobre os indivíduos, é necessária a invenção de uma forma especial de individualização, a qual se manifesta mais consistentemente apenas a partir do século XVIII, quando os sujeitos passam a ser tomados como objetos de estudo para saberes específicos sobre o humano (FERREIRA, 2013). Tais saberes estão indissociáveis do projeto político, social e econômico que ganha corpo na Modernidade avançada, cuja configuração oscila entre a autonomia e a submissão dos corpos.

> É assim que os dois momentos históricos da Idade Moderna em que vai suscitar maior interesse (do início do século 16 aos dois terços iniciais do século 17, por um lado; e da década de 1780 ao final da primeira metade do século 19, por outro) são períodos de reconfiguração política e social: primeiro, a instauração do Estado absolutista e constituição progressiva de uma sociedade civil concebida segundo o modelo da corte; depois o nascimento de um Estado democrático e de uma sociedade de massas. São momentos em que se coloca de maneira crucial a questão da *identidade individual* nas estruturas sociais em plena transformação (COURTINE; HAROCHE, 2016, p. 45).

O processo de "invenção" do sujeito moderno foi uma temática de especial valor para Foucault, que, já no século XX, debruça-se sobre as sociedades modernas a fim de apreender quais as principais linhas de força que as estruturam. Mais do que uma simples análise sobre os acontecimentos que marcam a narrativa

[4] Ocorrido em 1757, na França, o episódio do suplício descrito por Foucault foi uma forma de condenação ao crime de parricídio cometido por Damiens, camponês torturado e esquartejado em cerimônia pública. Nesse contexto, tais cerimônias de suplício constituíam uma espécie de "ritual político" para mostrar a todos a força física e material do rei. Ao cometer parricídio, Damiens infringiu a lei, e quem infringe a lei contraria a vontade do soberano. Nessa sociedade, chamada por Foucault de *Sociedade de Soberania*, o sofrimento do corpo de Damiens corresponde a um grande espetáculo e uma forma de reafirmar o poder do rei, que deseja ser maximamente visível.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

histórica, o autor busca entender de que modo tais eventos produzem ressonâncias nos modos de ser e estar no mundo que os homens experimentam em um determinado contexto. As linhas que Foucault investiga, portanto, são forças que conseguem estruturar, de maneira disseminada por todo o tecido social, uma determinada forma de existir e se relacionar com o mundo — a qual é compartilhada, em diferentes níveis, por aqueles que vivem em certa época e sociedade.

As estruturas de dominação de uma sociedade é um ponto crucial para o filósofo, pois as imposições de certas formas de existência em detrimentos de outras e as limitações das possibilidades de ser, pensar e agir ficam raízes profundas no experienciar do humano. No decorrer do período moderno, fatores como o aumento populacional, a proliferação da pobreza nas cidades, a invenção de novas técnicas e artefatos industriais e as novas relações de produção e trabalho (FERREIRA, 2013) são responsáveis por impor a construção de novas tecnologias de poder que deem conta de toda uma forma de funcionamento social que se transforma. Para Foucault (2014), o exercício do poder, nessa passagem, deixa de se basear hegemonicamente nas leis e passa a operar através da vigilância constante dos indivíduos e das populações no tempo e no espaço, elaborando estratégias de controle dos corpos e das massas. Por um lado, o indivíduo é tomado como objeto a ser analisado e classificado; por outro, mecanismos reguladores instauram uma biopolítica da espécie humana. Foucault se debruça, portanto, em uma segunda experiência de subjetividade moderna, na qual o indivíduo emerge como produto do poder que incide afirmativamente sobre a vida. Vejamos, nos próximos tópicos, como a ascensão da subjetividade moderna se desenha segundo o modelo de interpretação foucaultiano.

1.2
Sociedades modernas: a interpretação foucaultiana

1.2.1
A incidência do poder sobre a vida

De acordo com Foucault (2015), desenvolve-se entre os séculos XVII e XIX uma nova forma de exercício de poder que contrasta com a velha potência da morte das chamadas sociedades de soberania. Se, como vimos, nos primeiros

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

moldes das sociedades modernas, os mecanismos de poder buscam marginalizar, reprimir e destruir os corpos daqueles que infringem as leis, as sociedades modernas ocidentais mais avançadas passam a estabelecer positivamente sobre a vida os seus pontos de fixação, de modo que a produção, o crescimento e a ordenação das forças se tornam condições para o controle político e social. Para Foucault (2001, p. 60), as sociedades ocidentais oitocentistas elaboram o que o filósofo chama de "arte de governar", instaurando um exercício de poder que, na contramão da lógica punitivista, liga-se a técnicas positivas de intervenção e transformação dos corpos — os quais, nesse momento, passam a fazer parte das engrenagens que alimentam os mecanismos sociais.

As elaborações de Foucault sobre a Modernidade registram a virada de um tipo de poder constituído pelo direito de matar para um poder diferente, exercido por meio do controle e da promoção das forças vitais. Nessa nova dinâmica que começa a se desenhar, a existência em questão não é mais a jurídica da soberania, mas sim a biológica de uma população. A antiga máxima do "deixar viver e fazer morrer" do início dos Estados modernos é penetrada e modificada pelo seu contrário "fazer viver e deixar morrer", pois a qualidade de vida e o bem-estar passam a se constituir enquanto metas últimas dos governos modernos. Paralelamente, as tecnologias de poder deixam de ser baseadas na lei contratuada e adotam o esquadrinhamento e a vigilância dos indivíduos e das populações no tempo e no espaço como recursos fundamentais de adestramento e regulamentação. Abre-se, assim, de acordo com a interpretação foucaultiana, a era de um biopoder, que se desenvolve em duas direções interligadas por todo um feixe intermediário de relações. De um lado, encontra-se a disciplina do corpo; do outro, as regulações populacionais. Fazendo uso das palavras de Foucault (2015, p. 150):

> Um dos polos, o primeiro a ser formado, ao que parece, centrou-se no corpo como máquina: no seu adestramento, na ampliação de suas aptidões, na extorsão de suas forças, no crescimento paralelo de sua utilidade e docilidade, na sua integração em sistemas de controle eficazes e econômicos — tudo isso assegurado por procedimentos de poder que caracterizam as disciplinas: anátomo-política do corpo humano. O segundo, que se formou um pouco mais tarde, por volta da metade do século XVIII, centrou-se no corpo-espécie, no corpo transpassado pela mecânica do ser vivo e como suporte dos processos biológicos: a proliferação, os nascimentos e a mortalidade, o nível de saúde, a duração da vida, a longevidade, com todas as condições que podem fazê-los

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

> variar; tais processos são assumidos mediante toda uma espécie de intervenções e controles reguladores: uma biopolítica da população.

De modo mais detalhado, Foucault (1999) nos esclarece que a assunção da vida pelo poder que acontece no século XIX, em sua lógica de fazer viver e deixar morrer, preocupa-se tanto com o corpo múltiplo da população quanto com as tecnologias de controle individuais. Esse modelo anátomo-político-biológico de dominação não surge de imediato, mas é fruto de um projeto que se desenha ao longo de vários séculos. Inicialmente, entre os séculos XVII e XVIII, emergem as técnicas de poder chamadas de disciplinares, as quais são essencialmente centradas no homem-corpo individualizado. Os procedimentos disciplinares se voltam para a distribuição espacial dos corpos em um campo de visibilidade a fim de estabelecer um controle sobre as minúcias dos gestos e, assim, agir coercitivamente sobre a vida em sua individualidade. Em um segundo momento, a partir da segunda metade do século XVIII, surge uma outra tecnologia de incidência sobre os corpos denominada biopoder, que, sem excluir a técnica disciplinar, mas se apropriando dela para incidir sobre a existência de um modo diferente, dirige-se à multiplicidade dos homens como espécie humana. Assim, enquanto a disciplina age sobre o homem enquanto indivíduo, o biopoder atua sobre o homem enquanto humano. Refletir sobre as sociedades ocidentais do século XIX, portanto, é se deparar com duas tecnologias de poder que, introduzidas com certa defasagem cronológica, são sobrepostas e incidem em indissociabilidade (FOUCAULT, 1999).

Partindo das concepções de Foucault, pode-se considerar que biopoder se constrói como um elemento indispensável para a consolidação do capitalismo industrial, o qual só consegue fincar suas bases a partir do controle dos corpos no aparelho de produção e do ajustamento da população aos processos econômicos. A nova dinâmica econômico-social industrial impõe a necessidade de uma vida submetida à sua lógica de produtividade. Nessa perspectiva, o capitalismo faz uso de tecnologias políticas — tais quais o controle sanitário, sexual e penal — para a produção de corpos bem adaptados política e economicamente. O efeito histórico do exercício do poder centrado na gestão calculista da vida é uma sociedade normalizadora, e a norma pode ser aplicada tanto a um corpo que se quer docilizar quanto a uma população que se quer regulamentar. A transformação de poder

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

soberano para um poder descentralizado produz transformações significativas na subjetividade humana ao constituir todo um novo plano de existência e de conhecimento. O homem ocidental vai apreendendo, pouco a pouco ao longo dos séculos, o que significa "ser uma espécie viva num mundo vivo, ter um corpo, condições de existência, probabilidade de vida, saúde individual e coletiva, forças que se podem modificar, e um espaço em que se pode reparti-las de modo ótimo" (FOUCAULT, 2015, p. 154).

Nesse processo histórico, tendo o poder disciplinar permanecido no cerne das sociedades ocidentais oitocentistas, o foco de nossa investigação recai sobre suas tecnologias por considerarmos que seus efeitos implicam em uma importante transformação a nível da subjetividade. Na tomada anátomo-política do corpo disciplinar, o indivíduo desponta como um objeto determinado, diferenciado dos demais e dotado de uma interioridade associada a uma natureza que não é só psíquica, mas também biológica. E conhecer essa interioridade, que ancora a verdadeira natureza do sujeito, apresenta-se como condição indispensável para a elaboração de mecanismos de sujeição. O professor Peter Pál Pelbart (2008) salienta que nunca o poder chegou tão longe e tão fundo no cerne da subjetividade humana quanto na era do biopoder — e pensar o biopoder é fazê-lo em inseparabilidade da dinâmica de funcionamento da disciplina. Através de seu exercício afirmativo de intensificação e otimização da vida, "já mal sabemos onde está o poder e onde estamos nós, o que ele nos dita e o que dele queremos" (PELBART, 2008, p. 1), uma vez que cabe ao próprio sujeito a administração de seu controle. Para fazer funcionar as engrenagens do poder que atua positivamente, é preciso que os próprios sujeitos sejam produzidos enquanto peças que movimentam os mecanismos incidentes sobre a vida e sobre os corpos. Assim, as "invenções" da interioridade e da individualidade emergem, no polo da disciplina, como exigência do sujeito ser a sua própria força normatizadora.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

1.2.2
A docilização dos corpos nas sociedades disciplinares

A interpretação foucaultiana acerca da Modernidade considera que a passagem para um novo modelo político-econômico de funcionamento social — que se estrutura em consonância com a ascensão do capitalismo — implica no surgimento de novas formas gerais de dominação dos indivíduos e populações que

repercutem significativamente no nível mais profundo da subjetividade humana. Nesse novo cenário que começa a se desenhar, a dominação passa a se ancorar, predominantemente, no investimento e na apropriação dos corpos, que, enquanto objetos alvo do poder, passam a estar submetidos a uma série de mecanismos de adestramento — já que o controle constante e a manipulação calculada sobre as minúcias dos movimentos se configuram como estratégias fundamentais para o exercício de sujeição. Através das técnicas de investimento no detalhe, o poder produz o que Foucault (2014, p. 135) chama de docilidade dos corpos, entendendo que o corpo é "tanto mais obediente quanto é mais útil". O que Foucault conceitua como corpos dóceis são, portanto, produtos de uma fórmula geral de adestramento que o autor nomeia como disciplina.

Foucault (2014), entendendo a disciplina como um elemento central da Modernidade, estabelece que as sociedades modernas são, portanto, sociedades disciplinares. Foi a partir da convergência gradativa de uma série de processos, com diversas origens e localizações, que a disciplina começa a se desenhar como um método de funcionamento social, tornando-se, no decorrer da Modernidade, fórmulas gerais de dominação. De acordo com a interpretação foucaultiana, o processo técnico da disciplina nas sociedades modernas funciona a partir de três critérios, são eles: tornar o exercício do poder o menos custoso possível; fazer com que os efeitos do poder sejam levados à máxima intensidade; e fazer crescer, ao mesmo tempo, a obediência — em termos políticos — e a utilidade — em termos econômicos — dos elementos do sistema. De maneira resumida, pode-se afirmar que a disciplina, no processo de docilização, capacita a utilidade econômica dos corpos submetidos às estratégias disciplinares à medida que diminui sua força política. Diferentemente das primeiras experiências subjetivas modernas, para as quais o sujeito é soberano, o corpo nas sociedades disciplinares é tomado como alvo de poder, que produz, de maneira sutil e elegante, uma anatomia política do detalhe.

Ora, certamente não é a primeira vez que o corpo se torna objeto de investimentos tão diretos e urgentes. Envolvidos nas tramas do tecido de qualquer sociedade, os corpos encontram-se presos em fibras apertadas, as quais limitam a mobilidade através de inúmeras proibições e obrigatoriedades. A vida social sempre impõe uma série de limitações à população a fim de manter, ainda que minimamente, as dinâmicas de funcionamento daquele coletivo. Portanto, qual

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

seria a grande novidade dos esquemas de docilidade que começam a se desenhar nesse contexto? Sobre isso, Foucault (2014) pontua três importantes deslocamentos. Primeiramente, a diferença é de escala, ou seja, "não se trata de cuidar do corpo, em massa, *grosso modo*, como se fosse uma unidade indissociável, mas de trabalhá-lo detalhadamente" (FOUCAULT, 2014. p.134). Em segundo lugar, a diferença se produz no objeto de controle, substituindo os elementos significativos do comportamento pela eficácia dos movimentos e das atividades, pois "a única cerimônia que importa é a do exercício" (FOUCAULT, 2014, p. 135). Por fim, a terceira diferença reside na modalidade de exercício de poder, que, adotando uma coerção ininterrupta e constante sobre a ação à medida que ela ocorre, preocupa-se mais com o processo do que com o resultado. Assim, diferentemente das modalidades de exercício do poder dos séculos anteriores, o controle sobre os corpos se dá de maneira minuciosa e sutil. Sem fazer uso da violência física explícita e direta, a disciplina obtém efeitos de utilidade igualmente satisfatórios a partir de outras tecnologias de dominação.

A difusão da disciplina por campos cada vez mais vastos, até recobrir o corpo social como um todo, torna-se possível a partir de técnicas minuciosas. Como aponta Foucault (2014), é através de pequenas astúcias e de arranjos sutis — aparentemente inocentes, mas com um grande poder de difusão — que as sociedades disciplinares ganham cada vez mais espaço e consistência. A palavra de ordem da disciplina é o detalhe, e é o enfoque político nas miudezas o ponto de apoio para a organização de toda uma dinâmica de funcionamento social — que, por sua vez, abarca modos de ser, pensar, estar e se relacionar com o mundo. Mais do que uma mera organização social, a disciplina cria o que Foucault (2014, p. 139) chama de "homem do humanismo moderno". É uma total impossibilidade entender o empreendimento disciplinar sem levar em consideração o que esse modelo produz a nível subjetivo. Estruturar uma nova realidade política, econômica e social implica em fazer emergir uma forma de habitar o mundo que esteja de acordo com as novas exigências do período.

Dessa maneira, pensar a importância do detalhe nas sociedades disciplinares consiste, também, em refletir sobre quais novas camadas ganham o foco do olhar esmiuçante. Em um arranjo social que investe na superfície dos corpos a fim de submetê-los a docilização, o detalhe a ser controlado é o corpo social em suas unidades individuais, ou seja, os elementos singulares que

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

compõem a coletividade. Portanto, a grande novidade da disciplina é o nascimento do indivíduo enquanto objeto a ser observado, descrito e analisado, uma vez que o sujeito disciplinado é a peça fundamental para o funcionamento das engrenagens sociais.

Se, nas sociedades modernas disciplinares, o processo de individualização é inseparável do processo de docilização dos corpos, é preciso o surgimento de uma série de recursos e técnicas que garantam a observação da massa em suas unidades dissociadas. Diante disso, falar sobre as tecnologias de docilização dos corpos só é possível se mencionarmos o papel fundamental que as instituições desempenham nesse processo. Escolas, hospitais, manicômios, fábricas, asilos: instituições que, na Modernidade, funcionam como verdadeiros observatórios do comportamento humano; espaços organizados para a observação atenta sobre cada gesto individual. Como nos diz Foucault (2014, p. 170):

> As instituições disciplinares produziram uma maquinaria de controle que funcionou como um microscópio do comportamento; as divisões tênues e analíticas por ela realizadas formaram, em torno dos homens, um aparelho de observação, de registro, de treinamento.

O sucesso do poder disciplinar nos espaços institucionais se deve, sem dúvida, ao uso de instrumentos simples, que se constituem enquanto recursos para a arte do bom adestramento. Apesar das adaptações específicas, a tecnologia disciplinar funciona nos mais variados espaços a partir de três princípios gerais. De acordo com Foucault (2014), são eles: o olhar hierárquico, a sanção normalizadora e o exame — as grandes engrenagens da disciplina.

"O exercício da disciplina supõe um dispositivo que obrigue pelo jogo do olhar; um aparelho onde as técnicas que permitem ver induzam a efeitos de poder, e onde, em troca, os meios de coerção tornem claramente visíveis aqueles sobre quem se aplicam" (FOUCAULT, 2014, p. 168). Nas instituições modernas, que funcionam como grandes aparelhos de observação, vigilância e visibilidade são processos indissociáveis. A partir de uma série de pequenas técnicas, que garantem o olhar múltiplo e entrecruzado sobre os alvos do poder disciplinar, os corpos são docilizados quanto maior a exposição ao olhar vigilante. A disciplina é uma técnica de poder modesta, ela funciona através de uma economia calculada, mas de forma permanente. Seu exercício produz individualidades ao decompor o

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

campo social às suas unidades — uma vez que são os próprios indivíduos aqueles que fazem funcionar as engrenagens das suas máquinas. Para Foucault (2014), a separação estanque da massa em individualidades é também abertura para a observação ininterrupta, pois subdivide o olhar em uma multiplicidade controlada. Assim, para garantir a constância do olhar que observa e coage, a disposição dos indivíduos em uma hierarquia se configura como uma importante estratégia de controle, pois, ao se estabelecer uma relação de fiscalização entre os corpos, a observação do comportamento pode ser realizada pelos próprios indivíduos, que passam a se atentar às ações dos seus pares. Tal distribuição do olhar, chamada por Foucault de vigilância hierárquica, é, portanto, o funcionamento capilar do poder, que se engendra entre os próprios corpos adestrados.

Para além do poder relacional, que funciona continuamente a partir de olhares múltiplos, a disciplina ambiciona a produção de um olhar perfeito, um ponto central onipresente ao qual nada escapa. Nessa conjuntura, a arquitetura se constitui enquanto um importante dispositivo de controle, na medida em que a organização do espaço físico se torna um instrumento de produção desse olho único que tudo enxerga. A arquitetura das instituições disciplinares não é feita para ser vista — como eram os palácios pré-modernos — nem para vigiar o espaço externo — caso das fortalezas —, mas para permitir que seu interior seja totalmente observável, tornando visíveis todos aqueles que se encontram em seu espaço interno. A partir da segunda metade do século XVIII, aponta Foucault (2014), a arquitetura circular começa a ganhar cada vez mais prestígio nas sociedades modernas, justamente por exprimir uma utopia política de visibilidade total. O estilo arquitetônico denominado Panóptico (Fig. 5, Fig. 6 e Fig. 7), criado pelo filósofo político iluminista Jeremy Bentham, emerge como o modelo espacial ideal para o exercício da disciplina, já que seu projeto tem como princípio fundamental a centralidade de um olhar capaz de ver contínua e permanentemente. Sua estrutura se organiza da seguinte maneira:

> (...) na periferia uma construção em anel; no centro, uma torre; esta é vazada de largas janelas que se abrem sobre a face internado anel; a construção periférica é dividida em celas, cada uma atravessando toda a espessura da construção; elas têm duas janelas, uma para o interior, correspondendo às janelas da torre; outra, que dá para o exterior, permite que a luz atravesse a cela de lado a lado. Basta então colocar um vigia na torre central, e em cada cela trancar um louco, um doente, um condenado, um operário ou um escolar. (...) Tantas jaulas, tantos

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

pequenos teatros, em que cada ator está sozinho, perfeitamente individualizado e constantemente visível (FOUCAULT, 2014, p. 194).



Fig. 5
Interior do Stateville Correctional Center, penitenciária construída a partir do modelo panóptico de Bentham, 1928

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

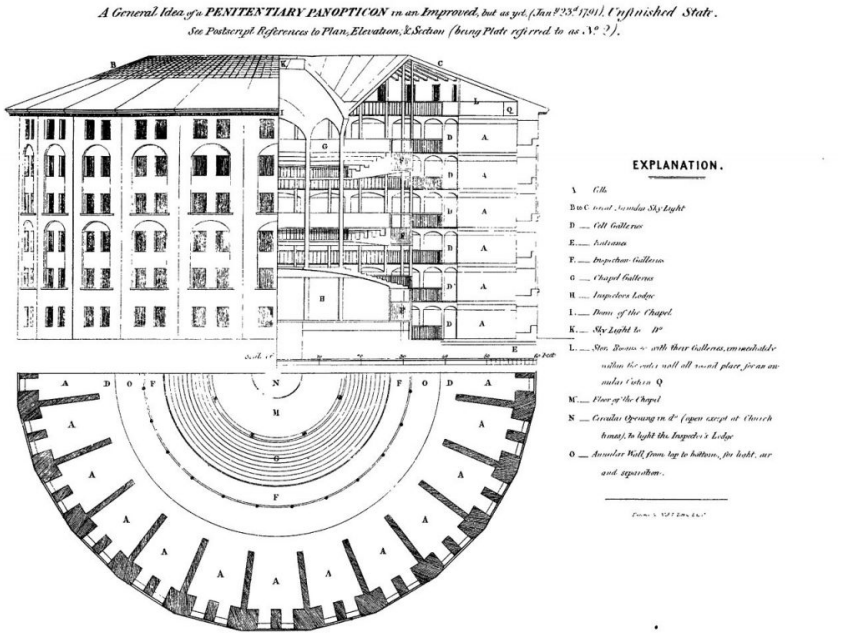


Fig. 6
Willey Reveley
Planta da estrutura panóptica idealizada por Bentham, 1791

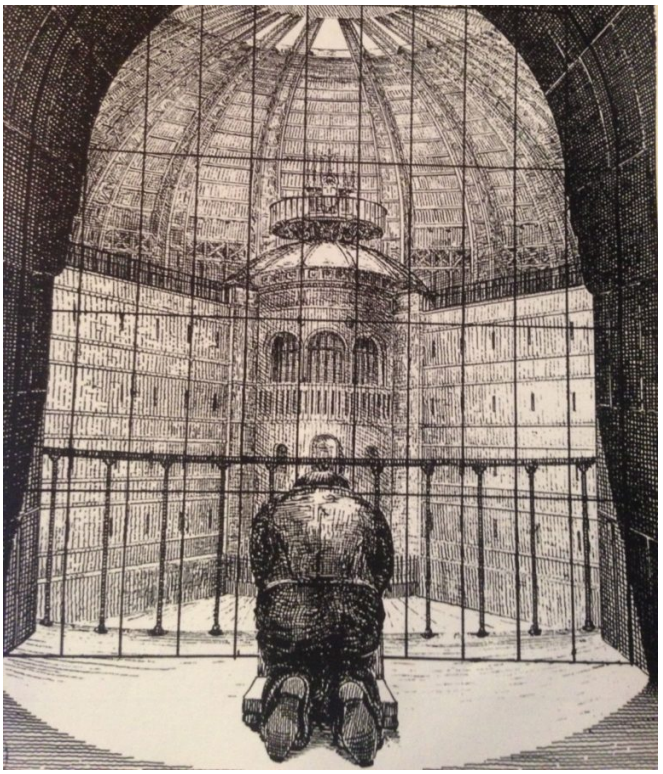


Fig. 7
N. Harou-Romain.
Um detento reza diante da torre central de vigilância, 1840

Como enfatiza Foucault (2014), o Panóptico utiliza a visibilidade como armadilha e, nessa configuração, a vigilância é o operador econômico decisivo para o sucesso do projeto disciplinar. A arquitetura panóptica permite que os vigilantes, localizados na torre central, sejam capazes de observar os corpos daqueles que estão na cela, porém, não é possível que os confinados vejam os vigilantes. Desse modo, o "Panóptico é uma máquina de dissociar o par ver- ser visto: no anel periférico, se é totalmente visto, sem nunca se ver; na torre central, vê-se tudo, sem nunca ser visto" (FOUCAULT, 2014, p. 195). Essa dissociação é a grande chave do funcionamento do poder disciplinar, pois induz um estado permanente de visibilidade que submete à obediência contínua. A incapacidade de afirmar a presença daquele que vigia cria um constante clima de tensão, já que o sujeito não é capaz de precisar se, de fato, alguém o observa — embora ele saiba que sempre há a possibilidade de sê-lo. Tal estratégia torna notável uma série de pequenos detalhes do comportamento aos próprios sujeitos à medida que economiza os custos da presença real do vigia. A inverificabilidade do poder, isto é, a incapacidade de verificar a existência de um vigilante na torre, é o alicerce do controle individual coercitivo.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

Um dos efeitos subjetivos do funcionamento panóptico, fundamental para a emergência do sujeito moderno, é a interiorização do olhar vigilante, processo esse que permite a ação automática do poder através da autovigilância. Tal mecanismo de observação implica no direcionamento do olhar do indivíduo para o seu próprio interior. Perceber a recondução do olhar como um dos pilares do funcionamento panóptico permite classificar tal modelo arquitetônico enquanto uma maquinaria produtora da interioridade moderna, já que seu princípio espacial induz o movimento de se voltar para a dimensão íntima. A impossibilidade de verificar se há alguém na torre central transforma os indivíduos confinados nas celas da periferia em seu próprio olhar vigilante. Dessa maneira, aquele que está submetido à visibilidade desse modelo arquitetônico faz o poder funcionar espontaneamente sobre si mesmo através do jogo da auto-observação e autocontrole. Sem a necessidade da presença efetiva do olhar externo, a eficácia da disciplina na produção de corpos dóceis depende, sobretudo, da inscrição do poder em si. O panoptismo produz modos de ser, estar e se relacionar com o mundo ao fazer com que os indivíduos se entendam enquanto unidades portadoras de uma dimensão interna que precisa ser vigiada e disciplinada e, por isso, é uma condição de possibilidade importante para a invenção do sujeito moderno.

Se, por um lado, Foucault (2014) enfatiza que o poder disciplinar age predominantemente na superfície dos corpos durante o exercício da ação; por outro lado, apesar de velar mais sobre os processos de atividade do que sobre os resultados, o autor ressalta que há, na base de todos os sistemas disciplinares, mecanismos penais que qualificam e reprimem uma série de comportamentos que estão em desacordo com o projeto docilizante. A disciplina estipula normas explícitas que regulamentam quais ações devem ser cumpridas pelos corpos disciplinados, porém, diante dos desvios mais tênues da conduta, os indivíduos são expostos a dispositivos de punição disciplinar — os quais funcionam de maneira bastante específica. O processo de penalidade nas sociedades disciplinares funciona a partir de cinco novas operações: 1) a comparação individual em relação ao conjunto 2) a comparação de um indivíduo diretamente com outros indivíduos 3) a medida quantitativa e a hierarquização em termos de valores individuais 4) a modulação dos corpos a partir dessa medida "valorizadora" 5) o estabelecimento do limite entre normal e o anormal. Tal processo de punição disciplinar é chamado por Foucault de sanção normalizadora.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

Na disciplina, a norma é o aspecto fundamental para as relações de poder, constituindo-se como a nova forma da lei nas sociedades modernas. Enquanto a lei é exterior ao indivíduo, operando a partir da violação de um ato considerado proibido, a norma envolve a existência humana, instaurando-se a partir da internalização dos imperativos sociais. As normas estabelecem um ideal, isto é, ditam as regras da existência ao criar as bases da homogeneidade a qual todos devem se submeter. A partir dos padrões estabelecidos pela norma, os comportamentos e os desempenhos podem ser comparados e qualificados em uma divisão maniqueísta de valores opostos — o polo positivo ou do bem e o polo negativo ou do mal. Pertence ao polo negativo toda ação inadequada, desviante ou insuficiente; enquanto que se encontram no polo positivo as condutas que estão de acordo às imposições sociais. Cometem faltas e estão passíveis a penalidades todos aqueles que desobedecem aos imperativos da disciplina ou que não atingem o nível requerido. Nessa dinâmica, a punição é menos uma vingança e mais uma insistência, pois seu objetivo é exercitar a adequação dos comportamentos aos padrões esperados. Assim, o objetivo da sanção é atuar para que cada indivíduo esteja totalmente de acordo com as determinações, de modo que a média passe a ser o lugar a ser almejado e a homogeneidade, ambicionada.

As medidas comparativas que têm a norma como referência possibilitam a divisão dos indivíduos entre os normais — aqueles que cumprem o estabelecido pela regra — e os anormais — aqueles que não cumprem ao que é estabelecido pela regra — através da análise dos desvios, das qualidades, das competências e das aptidões. É essa divisão que caracteriza o processo de normalização intrínseco ao exercício da disciplina, criando as condições para que o nível de normalidade de um corpo seja também uma forma de expressão de sua docilidade. A penalidade disciplinar opera justamente baseada na repartição classificatória normal *versus* anormal, a qual seria capaz de traduzir o nível e o valor de cada indivíduo. A partir da comparação e da classificação entre esses dois polos, aqueles que se mostram adequados às normas são recompensados enquanto os desviantes são submetidos a sanções. É preciso ressaltar que a punição disciplinar não se dá pela via do castigo físico, mas sim a partir de uma forma de sofrimento específica da Modernidade: a dor da alma através da culpa. Ao ser classificado em uma posição de desprestígio em relação ao grupo, o que entra em jogo não é apenas o comportamento do homem, mas o valor de cada um enquanto indivíduo.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

A culpa não reside apenas no nível da ação. Consequentemente, o sujeito não se sente mal por fazer algo que vai de encontro às regras; ele se sente culpado por ser um desviante.

A classificação dos indivíduos, portanto, funciona como um sistema de castigo e recompensa, uma vez que faz com que a boa classificação seja algo desejado e gratificado à medida que, aos desviantes, é reservada a culpa diante da inadaptação. Por esta perspectiva, a classificação que pune existe para desaparecer, já que a má posição na hierarquia atua como uma forma de imposição ao assujeitamento normalizante. A estratégia da hierarquia, para além de garantir um olhar múltiplo e entrecruzado, também é uma forma de exercer uma pressão constante para que todos se submetam ao mesmo modelo, pois a subordinação às normas é imprescindível para ocupar uma boa posição. A norma não tem como objetivo excluir, rejeitar; na verdade, a garantia de seu funcionamento está justamente na fabricação de indivíduos que almejam estar na normalidade. Através da culpa por não se adequar às regras e da mudança de postura para se enquadrar no "correto", "aceitável" e "normal", o sujeito alimenta a máquina do poder das sociedades disciplinares. Em outras palavras: o sujeito interioriza as normas da sociedade na busca de uma nova classificação na hierarquia.

Por fim, o terceiro e último instrumento para o sucesso disciplinar descrito por Foucault é o exame, procedimento que combina, de uma maneira bem específica, o olhar hierárquico e a sanção que normaliza. "É um controle normalizante, uma vigilância que permite qualificar, classificar e punir" (FOUCAULT, 2014, p. 181). Estabelecendo sobre os indivíduos o olhar vigilante — através do qual eles são diferenciados e sancionados —, o exame é a técnica pela qual o poder capta os sujeitos como objetos. E é justamente na condição de objetos que os indivíduos são passíveis de ser medidos, comparados e categorizados. Assim, esse mecanismo se configura como a cerimônia através da qual se dá a tomada dos corpos para que o poder disciplinar se manifeste através de medidas organizativas. Para além da objetificação dos corpos, o exame possibilita, ainda, que sejam retirados dos indivíduos certos dados que, correlacionados, são condições de produção aos campos de saber específicos sobre os homens. Ao constituir o indivíduo como um objeto descritível e analisável, o exame compara os sujeitos entre si e com o grupo, o que, por sua

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

vez, viabiliza a "medida de fenômenos globais, a descrição de grupos, a caracterização de fatos coletivos, a estimativa dos desvios dos indivíduos entre si, sua distribuição numa população" (FOUCAULT, 2014, p. 186).

Nesse contexto, através da objetificação dos corpos proferida pelo exame e da retirada de dados sobre eles, as chamadas ciências do homem se tornam epistemologicamente possíveis. Todas as ciências, análises ou práticas que possuem o início *psi* se originam dessa tomada do homem individualizado como alvo de estudo. Simultaneamente, tais campos de conhecimento assumem posição de especial destaque na produção das normas e estatísticas que submetem os indivíduos à normalidade. Portanto, de acordo com a interpretação foucaultiana, a construção de campos do conhecimento sobre o humano é ferramenta essencial à elaboração de técnicas e tecnologias de controle específicas que movimentam as engrenagens docilizadoras, sendo um mecanismo de reprodução das estruturas subjetivas da disciplina moderna. Os saberes psicológicos, que se organizam nesse momento oscilando entre a autonomia e a adaptabilidade dos sujeitos, carregam em suas bases a ambição científico-disciplinar de produção de corpos dóceis. Isso não significa dizer que o único uso possível de tais saberes se restrinja aos mecanismos de controle, mas que o exercício do poder disciplinar está indissociado de suas raízes. Assim, como nos diz Ferreira (2005, p. 41), o nascimento da psicologia "se situaria num espaço político entre o indivíduo autônomo e soberano (fonte do poder) e o indivíduo sob controle das disciplinas (alvo dos poderes), realizando o trânsito entre estes".

Inseparavelmente à estruturação dos campos de saber psicológicos e ao exercício do exame, as práticas individualizantes das instituições assumem cada vez mais camadas de complexidade, ganhando forma através de anotações escritas chamadas por Foucault (2014) de registros individuais. Por meio desses documentos, que recebem diferentes nomes a depender da natureza da instituição, todo o procedimento de observação, comparação e classificação da disciplina é formalizado. Como resultado, são construídos arquivos inteiros "com detalhes e minúcias que se constitui no nível dos corpos e dos dias" (FOUCAULT, 2014, p. 185), arquivos inteiros que, para além das descrições dos gestos, também compilam informações sobre a história de vida, o histórico familiar e a vida psíquica dos sujeitos. A nível social, as técnicas de registro têm importância decisiva na construção dos saberes científicos ao fornecer informações que,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

correlacionadas, viabilizam cálculos globais para a regulação da população. Ao mesmo tempo, a descrição minuciosa dos gestos que compõem a existência de um indivíduo permite o estabelecimento da posição desse sujeito dentro da escala de normalidade nos moldes da disciplina. Assim, na dinâmica individual *versus* social das sociedades modernas, a partir de qualquer registro geral é possível encontrar um indivíduo — ao passo que cada dado do exame individual também repercute nos cálculos de conjunto (FOUCAULT, 2014).

1.3
O surgimento dos saberes psicológicos

Em uma sociedade que se estrutura através de tecnologias disciplinares, a observação e o controle dos corpos, para a sua máxima eficiência, precisa ser total. É nessa medida que Foucault (2014) propõe que o jogo de visibilidade característico das instituições disciplinares, em paralelo às tecnologias de organização espaço-temporal, emerge em função da exigência de construção de um olho perfeito, isto é, que seja eficaz na capacidade de tudo ver e econômico no seu exercício. Vimos que, nessa conjuntura, o modelo arquitetônico proposto por Jeremy Bentham assume o posto de dispositivo disciplinar ideal ao materializar o sonho político de visibilidade plena, e, no seu exercício, escava a dimensão da interioridade a partir da internalização do olhar do outro. A professora Fernanda Bruno (2013), no entanto, observa que a experiência de interioridade, apesar de indissociável dos mecanismos institucionais de visibilidade, não compactua totalmente com o sonho panóptico de transparência completa, visto que a produção de uma zona de profundidade acaba por frustrar o sonho de nitidez total ambicionado pela disciplina.

> Nota-se que tal regime de visibilidade escava uma subjetividade interiorizada, dobrada sobre si mesma, que, na sua forma ideal, instaura de si para consigo uma autovigilância que de algum modo continua o olhar do outro e a norma por ele representada. Claro que esta topologia da interioridade e da profundidade não coincide inteiramente com o sonho panóptico da transparência total. A esta topologia associa-se todo um jogo de sombra e luz, de opacidades e transparências. Aos espaços interiores e privados da modernidade correspondia um regime de visibilidade que guardava regiões de opacidade onde se recolhiam e se associavam o secreto e o autêntico, o recôndito e o verdadeiro. A subjetividade moderna, no recolhimento de uma profundidade, pode prolongar o olhar normalizador ou lhe resistir, se romper com a identificação que o legitima. Esta intimidade e esta privacidade, recolhidas numa interioridade, podem sempre

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

> ser sequestradas e olhadas pelo poder normalizador na forma da má-consciência ou da consciência doída, culpada. Mas elas também podem se subtrair e se opor à vigilância, fazendo da relativa invisibilidade e privacidade da intimidade um lugar de questionamento e liberdade (BRUNO, 2013, p. 63-64)

Se, por um lado, a produção da interioridade permite a internalização do olhar vigilante — o que assegura o funcionamento do poder mesmo na ausência de um vigia—; por outro, a construção de uma dimensão interior permite a manutenção de uma região de opacidade e segredos que está restrita ao olhar do próprio sujeito. Por essa perspectiva, o ato de virar-se para si próprio nos moldes disciplinares pode tanto prolongar o olhar normalizador quanto resistir a ele, em um mecanismo que permite a constituição da interioridade como um lugar de questionamento e liberdade por seu acesso ser exclusivo ao indivíduo. Tal dinâmica paradoxal implica na difusão de técnicas que sejam capazes de extrair a verdade que se esconde na intimidade do sujeito, pois, assim como na vigilância institucional, tornar exposto é condição de possibilidade para o controle e a dominação. É nessa conjuntura que as ciências do homem emergem na passagem do século XIX para o século XX, dando espaço a tecnologias que, em seu exercício, trazem à luz a autenticidade recôndita ao passo que elaboram instrumentos de intervenção sobre as individualidades.

Ferreira (2013), a partir das concepções de Foucault, aponta que o século XIX protagoniza uma mudança significativa na *epistemè*, termo filosófico que diz respeito ao paradigma geral segundo o qual se estruturam os conhecimentos de uma época. Para o filósofo, o projeto de docilização dos corpos das sociedades modernas emerge em paralelo a novas tecnologias de dominação, as quais, apoiadas na observação atenta dos corpos e nos registros institucionais, fazem dos dados individuais matéria-prima para a elaboração de conhecimentos específicos. Através da observação e do registro de cada existência individual, mais do que simples instrumentos de controle, são elaboradas formas muito bem definidas de ser, estar e se relacionar com o mundo. Para ser possível sustentar as engrenagens políticas, econômicas e sociais que entram em jogo a partir da época moderna, umas das principais transformações — se não a principal — deve residir na dimensão subjetiva, dimensão essa que a ciência moderna ajudará a construir. Foucault (2001, p. 65) observa:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

> Parece-me enfim que o século XVIII instituiu, com as disciplinas e a normalização, um tipo de poder que não é ligado ao desconhecimento, mas que, ao contrário, só pode funcionar graças à formação de um saber, que é para ele tanto um efeito quanto uma condição de exercício.

Nessa conjuntura, o homem é tomado como objeto, ou seja, é alvo de estudo da ciência ao mesmo tempo que também é sujeito produtor de conhecimento. As sociedades disciplinares modernas, portanto, através de suas tecnologias de docilização, tornam possíveis o surgimento de campos de saberes específicos sobre o homem psicológico, dentre os quais a psicologia e a psicanálise se apresentam de modo mais emblemático. Nascidos a partir do processo de individualização dos corpos, os saberes iniciados com *psi* funcionam como engrenagens de manutenção e reprodução do modelo subjetivo moderno, visto que tomar o indivíduo como objeto de estudo reforça uma construção subjetiva ancorada em uma dimensão interior individualizada. Assim, sem causas e consequências diretas, os campos de conhecimento psicológicos são, simultaneamente, produtos e produtores da experiência moderna de estar no mundo. À luz de Foucault, utilizamos a nomenclatura *homo psychologicus* para caracterizar esse sujeito investigado e, ao mesmo tempo, produzido pelas ciências do psiquismo — e é justamente a experiência de ser e estar no mundo do *homo psychologicus* o nosso ponto de interesse.

O que é importante para as ciências do homem é o descortinamento da dimensão íntima do *homo psychologicus*, e a estruturação de tais campos de saber está diretamente associada ao jogo moderno de visibilidade que incide sobre o homem comum alvo do poder disciplinar. Seu projeto consiste em tornar visível a individualidade que, para além dos limites da carne, mora também no interior da *psique.* A associação entre a escavação da interioridade e o descortinamento da verdade não é exatamente uma novidade: em Descartes já encontrávamos uma formulação semelhante. O desenvolvimento da reflexão cartesiana, fundamentada no exame da própria consciência, é um percurso que visa o acesso à evidência, isto é, ao que não pode ser questionado. Através da elaboração do argumento do cogito, Descartes entrelaça razão e verdade de maneira que o pensamento se funda como a única certeza irrefutável. A filosofia cartesiana, portanto, alicerça a possibilidade do conhecimento à subjetividade.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

Contudo, é importante ressaltar que a certeza alcançada pelo argumento do cogito não é transposta à realidade do mundo e, por isso, não se instala no campo da ciência. Isso quer dizer que o indubitável em Descartes é o ato de pensar, o ato subjetivo, não o conteúdo atingido pelo pensamento. Além disso, o argumento cartesiano, ao defender a atitude reflexiva, pressupõe que a mente é totalmente transparente a si própria, cenário que, como vimos, vem a se alterar apenas a partir de Kant. Ao contrário de Descartes, as ciências do homem do século XIX compreendem a interioridade enquanto uma zona de profundidade e embaciamento, que precisa ser continuamente desvelada através de práticas específicas. Sigmund Freud, idealizador da psicanálise, desenha muito bem a relação entre a individualidade e o acesso à verdade nas sociedades modernas ao afirmar que o eu não é senhor na sua própria casa.

É diante desse cenário que a prática da clínica moderna geral se torna uma das principais estratégias de descortinamento da dimensão recôndita do indivíduo, portador de uma interioridade que se apresenta tanto ao nível do corpo quanto da alma. Adotada por diferentes disciplinas, o surgimento da clínica nos moldes modernos acarreta em duas grandes novidades: a produção de saberes sobre o humano e a prática voltada ao tratamento do sofrimento individual (BEZERRA, 2002). A concepção do conhecimento enquanto apreensão de universalidades, que vigorava desde os gregos, é deslocada para uma formação anátomo-clínica dos saberes. Assim, no que diz respeito à medicina, se, antes, as doenças eram entendidas como realidades independentes do organismo, a clínica moderna passa a situar o doente e o *phatos* individual no centro dos estudos e da produção de conhecimento. O redirecionamento do foco de estudo para o corpo individualizado faz com que as doenças sejam entendidas como desvios da normalidade, cujas bases se fixam no interior do organismo. Por conseguinte, a ciência moderna passa a atuar a partir dos *déficits*, da falta de alinhamento do indivíduo ao seu funcionamento esperado.

Nesse sentido, os saberes médicos se tornam instrumentos e condições fundamentais para se conhecer quais são os sujeitos potencialmente desviantes e, através desse conhecimento, estabelecer estratégias de homogeneização de organismos e condutas. No entanto, os efeitos desse deslocamento ultrapassam os limites da medicina, inscrevendo-se em outras práticas clínicas que vem a ganhar cada vez mais espaço na Modernidade. Apesar da medicina atuar muito

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

diretamente sobre a superfície dos corpos e seus desvios — os quais impactam na produtividade econômica individual —, é a estruturação dos saberes psicológicos o ponto crucial para a experiência do sujeito moderno, pois o mergulho no interior dos corpos e das subjetividades feito no espaço da clínica escava a porção mais secreta do indivíduo, cuja verdade é "tão mais autêntica quanto menos visível e dizível" (BRUNO, 2013, p. 64). Se, na disciplina, a garantia da utilidade produtiva necessita da internalização da normalidade, a atenção constante à dimensão interior se torna um recurso de grande valor para a observação do processo de submissão aos imperativos sociais.

Diante de tais exigências do poder disciplinar, que estipulam regulamentos sobre os menores dos gestos e tem na internalização das normas o ponto de funcionamento para a docilização, vimos que a psicologia do homem moderno encontra seu ponto de apoio na culpa. Sofrimento psíquico que denuncia a fuga ou o não alcance às ambicionadas determinações sociais. A dicotomia entre norma e desvio se inscrevem no terreno instável da interioridade, de modo que, para além do registro e do acúmulo de dados, as ciências do psiquismo funcionam também como uma prática de tratamento da dimensão íntima dilacerada. A clínica moderna, tomando o lugar da tradição terapêutica médica, faz do exame e do registro da experiência singular, anunciados através do próprio sujeito em forma da narrativa pessoal, o ponto de acesso à verdade que reside na região do invisível. O que está em jogo, nesse novo contexto, é a queixa do sofrimento individual, a qual seria capaz de revelar, pela manifestação de uma série de sinais e sintomas, o que se passa internamente. A nova configuração do olhar clínico sobre o anormal faz com que o que se passa dentro do indivíduo — e é apenas sabido por ele — seja conhecido por outrem através do discurso enunciado pelo próprio sujeito. A transformação do íntimo em dizível é uma estratégia para trazer à tona os enigmas da interioridade.

Nessa perspectiva, se a verdade possui um caráter recôndito, o seu conteúdo só pode ser conhecido pelo especialista ao ser confessado. E é justamente nessa interface com a prática confessional cristã que o médico e psicanalista Benilton Bezerra Jr. (2002), à luz de Foucault, trabalha o advento da psicanálise. Herdeira da clínica médica, a clínica psicanalítica funciona a partir de um dispositivo confessional — a relação entre médico e paciente — voltado ao exame e ao registro da vivência individual, experiência singular anunciada pelo

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

paciente através de seu discurso. Pela primeira vez na história, o indivíduo, e não a doença, ocupa o foco de interesse dos saberes. E esse indivíduo, que organiza a sua existência em torno de sua vida interior, marca a sua centralidade na clínica a partir das palavras, as quais anunciam para o analista os enigmas de sua singularidade. A clínica psicanalítica ancora o universo interno recôndito de cada indivíduo no inconsciente, instância na qual estaria localizada a verdade do desejo. Os pontos de conflito do *homo psychologicus* que surgem durante a sessão analítica acusam a zona de desencontro entre o sujeito e as determinações da disciplina, uma vez que o mal-estar se apresenta na incompatibilidade da satisfação pulsional com as exigências civilizatórias. Consequentemente, há a formação do sintoma como resquício simbólico do recalcado. Segundo Bezerra Jr. (2002, p. 02), "desejos e pulsões reprimidos produzem respostas sintomáticas que apresentam o sofrimento psíquico como expressão de uma interioridade dilacerada". A problematização e a exploração do repertório afetivo íntimo pelo especialista são, para o autor, uma forma de escavar identidades fundadas em sentimentos e atributos privados que estão em desarmonia com os princípios do funcionamento social — os quais, em grande parte das vezes, o próprio sujeito desconhece.

O advento da psicanálise, portanto, é uma forma de resposta às exigências do poder disciplinar, que precisa tornar visível os menores detalhes da vida individual para manter em movimento as engrenagens de seu exercício.[5] Tal associação entre a clínica psicológica e as estratégicas de docilização dos corpos nos ajudam a sustentar a conexão, sem causas e consequências diretas, entre a

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

[5] Sobre o advento da clínica psicológica no bojo das sociedades modernas, é preciso fazer uma breve, porém importante, pontuação. Em sua crítica à clínica, Foucault (2015) afirma que a psicanálise, embora se afirme subversiva, parte de uma série de saberes e dispositivos disciplinares e biopolíticos que já estavam disponíveis no século XIX para construir o seu terreno prático, principalmente no que diz respeito ao dizer sobre a sexualidade. No entanto, apesar de adotarmos a leitura de Foucault acerca do uso de estratégias e instrumentos atrelados ao exercício da disciplina, ainda apostamos na clínica psicológica em seu potencial libertador, ou seja, como uma prática que não tem por finalidade exclusiva servir à docilização. Embora a adequação dos corpos às normas sociais seja uma das direções dos saberes psicológicos, a prática clínica pode caminhar em prol da afirmação da singularidade, afastando-se da docilização dos corpos que visa a homogeneidade social. Consideramos que o tratamento psicanalítico ou psicoterapêutico pode assumir um caráter disruptivo dentro de um projeto normalizador, mesmo fazendo uso de algumas peças de suas engrenagens, como o modelo confessional. Portanto, "se afirmássemos que a psicanálise é um instrumento do biopoder, teríamos uma lista de argumentos contrários; da mesma forma, negar pura e simplesmente essa afirmação seria um equívoco" (TESHAINER, 2008, p. 246). Nesta dissertação, nos limitamos a explorar, com base na teoria foucaultiana, as condições de possibilidade para a emergência do campo psicológico, reservando o aprofundamento sobre as críticas de Foucault à prática clínica para estudos futuros.

ascensão de determinadas práticas e as forças que perpassam o tecido histórico-social — uma vez que, como afirmado ao longo deste trabalho, o surgimento do campo psicológico só foi possível a partir do curto-circuito operado entre inúmeros conceitos científicos, teorias filosóficas e práticas sociais que foram se desenhando ao longo dos séculos. Desse modo, assim como a análise sobre as sociedades modernas a partir de Foucault nos ajuda a entender o processo de formação dos saberes com o início *psi*, o estudo dos textos psicanalíticos também nos dá pistas sobre a dinâmica de funcionamento da sociedade através das elaborações de Freud acerca das modalidades de sofrimento individual. A teoria psicanalítica freudiana, mais do que descrever o aparelho psíquico e fundamentar as bases para o tratamento clínico, fornece elementos para pensarmos o tecido cultural em que a psicanálise emerge. Como o conflito entre interioridade e exterioridade, que marca a experiência do *homo psychologicus*, aparece nas sociedades europeias desse período, para além do consultório? Para autores como Elias (1994) e Bruno (2013), é através do modelo psíquico da segunda tópica de Freud que podemos entender a mecânica das sociedades modernas, divididas entre os âmbitos público e privado.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

1.4
Público *versus* privado e a segunda tópica freudiana

Bruno (2013, p. 56), a respeito da topologia do sujeito moderno, afirma que a dinâmica do "olhar é indissociável da história da formação da subjetividade", uma vez que, segundo o diagrama do século XIX, não há indivíduo que se constitua fora da dinâmica do par ver-ser visto que marca a relação do homem com a exterioridade. Tal concepção não é para nós uma novidade, uma vez que o artifício da vigilância hierárquica descrito por Foucault, bem como o modelo arquitetônico panóptico idealizado por Bentham, trabalhados nos tópicos anteriores, já anunciaram para nós a inseparabilidade que se sustenta entre o jogo da observação e a formação do sujeito moderno. Uma hipótese semelhante acerca da importância da vigilância é adotada pelo sociólogo alemão Norbert Elias (1994), que traça a gênese da subjetividade moderna em paralelo ao peso que o olhar alheio vai assumindo no plano sociocultural. Para o autor, o controle das condutas e dos corpos no decorrer da era moderna se estrutura numa

estreita relação a uma série de práticas de cuidado — limpeza, saúde e beleza — que emergem na atenção ao que é imediatamente visível por outrem. Desse modo, pela interpretação do autor, o olhar do outro pode ser considerado um processo civilizador, fundamental para o estabelecimento das normas sociais e dos costumes de uma sociedade.

Partindo dessa concepção, Elias (1994) defende a ideia de que a dicotomia interior *versus* exterior que marca a subjetividade moderna, individualizada e refletida sobre si mesma, também se desdobra para o âmbito social, instituindo no campo coletivo o jogo de sombra e luz que sustenta a vida psíquica. Como pontua Bruno (2013), a estrutura subjetiva moderna faz do espaço profundo da interioridade uma realidade espontânea e autêntica que está em oposição à exterioridade e à superficialidade da aparência, dimensão manifesta onde é possível simular ou mentir. Transposta de maneira semelhante ao âmbito da cultura, essa dinâmica entre o visível e o invisível se formaliza através de uma diferenciação entre os momentos de privacidade, nos quais o sujeito está em contato apenas consigo mesmo, e os momentos em que há a presença de outros sujeitos e de seus olhares vigilantes. É construída, então, uma dicotomia entre a região íntima e verdadeira, onde o sujeito estaria protegido dos olhares externos, e o espaço da superfície e da visibilidade, em que o sujeito estaria passível à observação e ao julgamento do outro. Em outras palavras, instaura-se, através dessa mecânica, a fronteira entre o público e o privado.

A professora Paula Sibilia (2003) reforça que a separação entre o público e o privado, assim como as noções de individualidade e interioridade, corresponde a uma invenção histórica, uma convenção que não está presente em outras culturas ou que, pelo menos, configura-se de maneiras distintas em cada sociedade. Para a autora, a delimitação entre esses dois campos — cada um com suas funções, suas regras e seus rituais — ganha consistência apenas nos últimos três séculos, a partir de uma série de práticas específicas que desenham novas formas de experimentar a relação com a realidade. Tal concepção está de acordo com a hipótese histórica de Elias (1994), para quem os preceitos de conduta estabelecem padrões sociais que, pouco a pouco, são internalizados sob a forma de autocontrole, costurando todo um campo de cuidado consigo, de autorregramento e autovigilância que vai reger a esfera íntima e privada a qual a autenticidade do sujeito se restringe. A região do espaço público, por sua vez, nessa lógica, é aquela em que os sujeitos

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

estão submetidos ao olhar do outro e aos tratados de civilidade, de modo que circunscrever certas atividades ao âmbito íntimo, em um processo de codificação dos costumes, torna-se tanto uma forma de poupar a si mesmo da vergonha de ser visto quanto uma forma de poupar aos outros de certos "espetáculos desagradáveis" — tais quais as práticas de limpeza corporal.

Nessa dinâmica social, que produz um jogo entre exposição e preservação, a casa passa a ser concebida como um lugar privado e, nessa condição, espaço de proteção da intimidade e da liberdade individual. Protegido pelas paredes do lar, o indivíduo pode se entregar ao monólogo interior, aos prazeres solitários, às práticas pessoais de higiene e beleza e a uma experiência de si, do corpo e da alma, resguardado dos olhares alheios que povoam a zona pública (BRUNO, 2005). Dentro da própria residência, alguns cômodos ganham funções específicas e fixas a essas práticas íntimas, tais quais os dormitórios e os banheiros, que nesse contexto funcionam como ambientes de acomodação da intimidade que começa a florescer. Nas residências burguesas mais abastadas, o lar ganha ainda mais camadas de complexidade, e surgem ambientes para práticas introspectivas específicas, como os gabinetes, designado como um quarto íntimo para atividades privadas como a escrita (SIBILIA, 2003). Portanto, o modelo subjetivo que marca os modos de relação com o mundo na Modernidade não se fecha nos sujeitos, mas se transpõem a outras instâncias desse período — as quais, num jogo de produção e reprodução, também funcionam como manutenção do próprio modelo subjetivo moderno.

> (...) a separação entre os âmbitos público e privado da existência é uma invenção histórica e datada, uma convenção que em outras culturas inexiste ou é configurada de outras maneiras. É, inclusive, bastante recente: a esfera da privacidade só ganhou consistência na Europa dos séculos XVIII e XIX, quando um certo espaço de "refúgio" para o indivíduo e a família começou a ser criado no mundo burguês, almejando um território a salvo das exigências e dos perigos do meio público que começava a adquirir um tom cada vez mais ameaçante (SIBILIA, 2003, p. 3).

Na interface entre cultura e psiquismo, a psicanálise freudiana trabalha a nível da constituição psicológica as delimitações e os efeitos desse olhar do outro que demarca os limites da privacidade. Pois, como nos diz Elias (1994), o padrão social que o indivíduo é obrigado a obedecer é também reproduzido, mais ou menos explicitamente, no seu íntimo através de um autocontrole que atua contra

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

os desejos inconscientes. Em Freud, é através dos conceitos de id e superego que se organiza teoricamente o embate interior *versus* exterior típico das sociedades modernas, relação conflituosa que, na psicanálise freudiana, ganha forma a partir do descompasso entre a vida pulsional e as exigências da civilização. Ainda que o modelo da segunda tópica de Freud tenha advindo apenas na segunda década do século XX, seus traços já estavam bem desenhados na experiência do homem moderno desde pelo menos o século XIX. Usando as concepções de Freud como ponto de apoio, Bruno (2005) argumenta que o espaço público é representado simbolicamente pelo olhar que vigia e analisa e, nessa condição, é a encarnação da interdição e da norma. A autora adota, então, a segunda teoria do aparelho psíquico como analogia, defendendo que a noção de espaço público muito se aproxima do conceito freudiano de superego, uma vez que, em ambos, o olhar do outro é condição para a incorporação da lei. De acordo com o psicanalista francês Jean Laplanche (2001, p. 497-8), o superego pode ser caracterizado da seguinte forma:

> Uma das instâncias da personalidade tal como Freud a descreveu no quadro da sua segunda teoria do aparelho psíquico: o seu papel é assimilável ao de um juiz ou de um censor relativamente ao ego. Freud vê na consciência moral, na auto-observação, na formação de ideais, funções do superego. Classicamente, o superego é definido como herdeiro do complexo de Édipo; constitui-se por interiorização das exigências e das interdições parentais.

A designação do olhar público moderno como um olho superegóico auxilia a compreender tanto as tensões entre a esfera pública e privada quanto os conflitos psíquicos típicos da Modernidade. Pois, por tudo que encarna e representa, embora busque garantir pacto civilizatório, a formação do superego não se dá sem altos custos ao sujeito, cuja satisfação pulsional deve ser renunciada em nome da vida em sociedade. Herdeiro do complexo de Édipo — momento da vida em que ocorre a incorporação da lei através da interdição do desejo incestuoso — o superego se constrói a partir da internalização da autoridade do pai, representante simbólico da consciência moral que permite a vida no coletivo. Tal instância é, portanto, uma espécie de indicativo interno da incorporação dos valores sociais e das normas de acordo com o modelo disciplinar de sociedade. Para Elias (1994), a dinâmica de funcionamento do superego é o que permite ao indivíduo moderno — de maneira cada vez mais consistente a partir do

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

Renascimento — compreender-se como sujeito e perceber o mundo como uma coisa separada dele por um abismo. Desse modo, a interiorização das normas que traçam as bases da vida comum implica na renúncia à natureza, aos instintos, às pulsões e às vontades — as quais, por sua vez, correspondem à dimensão autêntica do sujeito.

Falar sobre essa dimensão interna e autêntica do sujeito conduz a nossa investigação a uma outra instância psíquica da psicanálise, zona opaca na qual reside a verdade do sujeito, que contrasta com a voz tirana da dimensão superegóica. Para o modelo da segunda tópica de Freud, o id pode ser compreendido como essa instância psíquica que reflete a dimensão da verdade do *homo psychologicus* e onde estão resguardadas suas "reais vontades", isto é, os conteúdos que não respondem à moral da civilização. Seu conceito, que não corresponde a um simples sinônimo do inconsciente formulado na primeira tópica, abarca todo o substrato pulsional do psiquismo e possui um caráter bastante enigmático, já que seus conteúdos são desconhecidos ao próprio sujeito. De acordo com Laplanche (2001, p. 219), o id freudiano pode ser definido da seguinte maneira:

> O id constitui o pólo pulsional da personalidade. Os seus conteúdos, expressão psíquica das pulsões, são inconscientes, por um lado hereditários e inatos e, por outro, recalcados e adquiridos. Do ponto de vista econômico, o id é, para Freud, o reservatório inicial da energia psíquica; do ponto de vista dinâmico, entra em conflito com o ego e superego (...).

Por ser um grande reservatório de energia pulsional, o id remete a uma força desconhecida e indomável que, de modo inconsciente, é capaz de conduzir o sujeito em sua trajetória de vida. O trabalho da análise freudiana consiste justamente em interpretar os modos pelos quais os enigmáticos conteúdos inconscientes continuam a traçar percursos, fazendo uma ponte entre a vida infantil e as escolhas feitas pelo sujeito ao longo de sua existência. Na perspectiva de Freud, para que a ordem social seja garantida, é preciso que as pulsões sejam dominadas e que as influências do mundo exterior reinem sobre as tendências do id. Em outras palavras, a civilização só é possível a partir de uma renúncia pulsional, o que produz uma tensão entre a dimensão interior — onde está realmente o que se deseja — e a dimensão exterior — onde se deve agir de acordo

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

com os modelos morais e éticos. Nesse conflito, a terceira instância do segundo modelo psíquico de Freud, o ego, se forma através do contato do id com a realidade externa, promovendo uma mediação entre os desejos e a censura. Cindido, o sujeito da Modernidade se constitui na ambivalência entre cultura e natureza, coletivo e individual, superego e id, público e privado. Apesar da aparente oposição, tais instâncias são totalmente indissociáveis, uma vez que, como a psicanálise nos ensina, é no encontro com a cultura, responsável por impor uma série de restrições ao homem em nome do pacto civilizatório, que o sujeito é fundado. Como pontua Loureiro (2013, p. 384):

> Tanto no modelo da primeira quanto no da segunda tópica, nada sabemos sobre as representações e os afetos inconscientes, embora soframos seus efeitos e tenhamos nossa vida psíquica em grande parte determinada por eles. O homem, tal como concebido por Freud, é assim um sujeito cindido, clivado, em permanente conflito interno, incapaz de se autoconhecer e se autodominar por completo. Por isso, diz ele, as ferozes críticas continuamente endereçadas à psicanálise: ela fere a auto-estima humana ao mostrar que o "eu" não é senhor nem mesmo em sua própria casa. (...) E não bastasse o conflito irredutível com os impulsos e desejos inconscientes, o "eu" ainda tem que se haver com as exigências da realidade externa e também com os imperativos de nossa consciência moral. Entende-se, assim, a situação de precariedade do "eu" consciente tal como descrito pela teoria freudiana – uma verdadeira máquina de guerra contra as ilusões de autonomia e engrandecimento tão características do homem moderno.

Os conceitos da segunda tópica freudiana trazem para o campo psíquico as experiências que nascem com as novas modulações subjetivas e os novos modos de exercício do poder disciplinar, revelando o processo de internalização da vigilância e da auto-observação como condições para o acesso ao desconhecido em si mesmo. Criar uma dicotomia entre interior e exterior, privado e público, individual e coletivo produz novas formas de compreender o mundo e apreender o real, que passa a se delimitar a partir do jogo entre o visível e o invisível. A zona de opacidade que existe dentro dos indivíduos não deve ser deixada no desconhecido, mas sim ser explorada para que a verdade interior se revele. É nessa medida que a valorização da dimensão íntima implica na elaboração de estratégias para que tais conteúdos preciosos sejam conhecidos pelo próprio sujeito e/ou pelos outros indivíduos, de modo que práticas de autoexploração e de expressão da autenticidade passam a ganhar cada vez mais espaço nesse período — sendo a clínica psicanalítica uma das mais importantes e emblemáticas, visto

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

que se desenvolve justamente a partir da necessidade de estudar como as forças inconscientes conduzem o sujeito, que não tem um conhecimento claro sobre sua própria intimidade. Se, como Freud defende, o eu não é senhor em sua própria casa, é preciso descortinar aquilo que o move; e diversas práticas se desenvolvem nesse contexto como formas de adentrar — ao mesmo tempo que também produzem — a verdade interior que constitui o indivíduo. No próximo capítulo, analisaremos como a atividade artística, inseparável do contexto em que se desenvolve, pode ser considerada uma prática de autoprodução ao passo que o artista, através de sua obra, constrói a si mesmo como um indivíduo autônomo, produtor de uma mercadoria marcada pela sua subjetividade.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

2
A relação entre artista e seu trabalho

2.1
Um panorama sobre o campo da arte na era das máquinas

Uma obra de arte é um canto da criação visto através de um temperamento.
Émile Zola

Refletir sobre a pintura do século XIX em diálogo com o campo psicológico não é uma tarefa simples, uma vez que à nossa investigação sobre arte e subjetividade se impõe um grande e particular desafio: a cautela para não reduzir a arte à uma mera forma de expressão das transformações políticas, econômicas e sociais que a Europa enfrenta nesse período. Apesar desta pesquisa partir, em certa medida, do campo psicológico, é importante apontar que não assumimos o ponto de vista de que as mudanças no cenário artístico são consequências diretas dos novos modos de vida que os homens experimentam com a Modernidade, como se a pintura se justificasse pelas novas dinâmicas existenciais. Defendemos que a arte é um campo autônomo, com história e trajetória de pesquisa próprias, e, nessa condição, não é dependente de interpretações para além do âmbito artístico. No entanto, isso não significa dizer que articulações com outros campos não possam ser exploradas. Na fronteira entre a arte e a psicologia, nossa investigação gira em torno dos possíveis diálogos entre as transformações nos modos de ser e as mudanças que a pintura do século XIX protagoniza, sem subordinar um campo ao outro nem estabelecer nexos engessados entre eles. Como uma nova forma de existir ressoa no campo da pintura? Como uma reorganização do âmbito da arte também produz formas de ser? Sem causas e consequências diretas, as relações entre a produção do humano e da arte se constroem em diversas camadas de complexidade, camadas essas que exploraremos cuidadosamente ao longo deste capítulo.

De modo geral, acompanhamos, ao longo de todo o século XIX, os lugares tradicionais da arte, sobretudo da pintura, serem reconsiderados, dando lugar a novas concepções artísticas que serão decisivas para o desenvolvimento do que se entende como arte moderna. Para Gonçalves (2011), nesse momento, opondo-se

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

ou não à chamada arte acadêmica[6], as mais diversas práticas artísticas do período se configuram como "modernas" à medida que, em diferentes níveis, reagem às condições impostas pela Modernidade, reorganizando os fundamentos sobre os quais a pintura estava tradicionalmente estruturada até então. As novas perspectivas acerca do campo artístico, por sua vez, estão indissociáveis de um novo entendimento sobre a condição daquele que é responsável pela sua produção: o artista. A subjetividade moderna, em suas novas formas de ser, estar e se relacionar com o mundo, produz um sujeito-artista atravessado pelas noções de individualidade, interioridade e privacidade. Como essas experiências dialogam, de modos mais ou menos explícitos, com a produção artística dos oitocentos?

Para trabalharmos essa questão, é importante retomar as concepções de Bruno (2013) acerca do regime de visibilidade no processo de modulação subjetiva na Modernidade, já que, para a autora, não há subjetividade que se construa fora do mecanismo do olhar. Tomando como ponto de partida as compreensões de Foucault, a autora sugere que a gênese da subjetividade moderna é efeito da vigilância incorpórea sobre os indivíduos, a qual encontra no modelo arquitetônico panóptico de Bentham o seu funcionamento ideal. Entretanto, apesar de ambicionar a visibilidade total, o jogo panóptico do olhar não se desenvolve sem uma certa dose de ambivalência. De um lado, as experiências de individualidade — fruto da observação e do controle minucioso sobre corpo — e de interioridade — advinda do processo de internalização da vigilância e da inscrição do poder em si — funcionam como condições de possibilidade para o adestramento dos corpos na disciplina. Por outro lado, a experiência subjetiva, constituída pelo acoplamento da individualidade e interioridade, também pode assumir a posição de resistência ao poder disciplinar, uma vez que escava a vivência de uma dimensão interna que é restrita ao próprio sujeito e que, portanto, está "protegida" do olhar externo que tudo vê. Em outras palavras, voltar-se para a subjetividade também é uma forma do homem vivenciar a sua própria singularidade, visto que, rejeitando o prolongamento do olhar normalizador, o sujeito se afirma naquilo que o diferencia dos demais.

É partindo da experiência subjetiva moderna como uma forma de resistência à ambição homogeneizadora da disciplina que esta pesquisa estabelece

[6] Neste trabalho, a chamada "arte acadêmica" corresponde à pintura produzida de acordo com os princípios da Academia de arte francesa, refundada por Jacques-Louis David em 1816.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

um importante diálogo entre construção da subjetividade e o campo da pintura. Pois, de maneira geral, a produção artística dos movimentos mais emblemáticos dos oitocentos, na rejeição das ações pré-determinadas das instituições, encontra na experiência de si um ponto de partida importante para a produção de uma obra. Contrastando com o trabalho das fábricas — uma das principais instituições das sociedades disciplinares — a arte se ancora no caráter singular de uma atividade que não responde de acordo com a produção padronizada e seriada do capitalismo industrial. É nessa medida que o pintor do século XIX assume os ares de um trabalhador autônomo, criador de um produto sem função específica, resultado da ação livre que contraria o ato preestabelecido e minuciosamente calculado das instituições. Desprovida de função, a pintura se dirige à própria subjetividade de seu criador, que também encontra uma forma de pôr em obra a si próprio através do gesto artístico. Há, portanto, uma articulação que se sustenta entre os lugares da arte na Modernidade, os modos de ser e estar no mundo e as novas concepções sobre a noção de trabalho a partir das radicais transformações advindas do desenvolvimento do capitalismo industrial. Vejamos de modo mais detalhado como se desenvolve esse processo.

Segundo a interpretação de Gombrich (2013), a Idade Moderna tem seu início na invasão da América pelos europeus no final do século XV, mais precisamente no ano de 1492. Na Europa, tal período corresponde à época da renascença, quando vemos as práticas da pintura e da escultura serem alçadas a uma nova categoria: a de uma vocação à parte, descolada das simples atividades artesanais. Nesse momento, a arte deixa então de ser vista como uma mera ocupação para se tornar o fruto de uma aptidão específica e especial. Simultaneamente a esse processo, o papel do artista também passa a ser questionado. Segundo Gombrich (2013, p. 215), o "artista deixou de ser mais um artesão qualquer, pronto a desincumbir-se de encomendas para sapatos, cristaleiras ou quadros, conforme fosse o caso", para se tornar "um mestre de si, que só alcançaria fama e glória se explorasse os mistérios da natureza e as leis secretas do universo". É nesse contexto que os artistas começam a assinar suas criações. Com a crescente difusão do individualismo como valor social, assinar uma obra é uma forma de se inscrever, enquanto unidade, no campo social.

No entanto, apesar do Renascimento trazer inúmeras transformações ao campo artístico, o autor defende que tal período não protagoniza uma ruptura

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

significativa no que diz respeito à posição do artista na sociedade. Pois "em sua maioria, os artistas continuavam organizados em guildas e companhias, ainda tinham aprendizes como os demais artesãos, e dependiam basicamente de encomendas da aristocracia" (GOMBRICH, 2013, p. 361). Esse cenário só vem a se alterar de fato no fim do século XVIII, em consonância ao processo de mecanização, ao utilitarismo e ao racionalismo que se alastram pela Europa — o que reorienta todo o contexto que os artistas viviam e trabalhavam até então. Para Gombrich (2013), é a partir das revoluções Francesa e Industrial que há uma verdadeira quebra com a tradição artística artesanal, modelo de produção incompatível com o desenvolvimento tecnológico e o pensamento científico modernos, fundamentados na racionalidade e na transformação da natureza.

A partir daí, a relação mestre-pupilo da renascença também vai, pouco a pouco, dissolvendo-se, dando lugar a instituições que tomam para si a função de ensinar aos jovens aspirantes a pintores ou escultores os princípios da "boa arte". A Academia Real de Pintura e Escultura de Paris é, então, fundada em 1648, com o propósito de perpetuar a herança artística dos grandes mestres dos séculos anteriores. Como forma de assegurar a continuidade dos preceitos estéticos da pintura, tais academias começam a organizar, em salões, exposições de arte que tem como objetivo dar visibilidade aos novos artistas. Os salões se estruturam como um dos eventos mais importantes para a elite parisiense até meados do século XIX, quando diversos artistas iniciam um movimento de recusa aos princípios acadêmicos preestabelecidos. Assim, em paralelo às diversas transformações nas estruturas econômicas, políticas e sociais da Europa, o campo da arte também passa a ser questionado, com o surgimento de diversos movimentos que se propõem a reconsiderar os princípios da denominada "boa arte". É no bojo do conflito entre a arte reconhecida como oficial e a pintura "desordenada" dos novos artistas que é criado, em Paris, o Salão dos Recusados, institucionalizando as rupturas que serão decisivas para o desenvolvimento da arte moderna (COLI, 2019). Estudar a pintura do século XIX implica, portanto, se debruçar sobre uma arte que rejeita a definição prévia dos gestos medidos e calculados pelas diferentes categorias de instituições.

É de acordo com essa perspectiva que diversos autores vão mapear rupturas importantes no campo artístico ao longo do século XIX, assumindo como ponto de partida as novas relações de trabalho que operam na passagem da

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

manufatura para a era das máquinas. Conservando o aspecto manual do trabalho humano, a atividade do artista passa a se inscrever socialmente como uma prática singular, que não segue a dinâmica de produção padronizada, mas sim a relação do pintor com o seu próprio fazer. É de acordo com essa concepção que Argan (1992), opondo a técnica industrial e o gesto humano, vai defender a pintura como o fazer ético do homem em contraste com o fazer mecânico da máquina. Estabelecendo um paralelo com a interpretação foucaultiana, em uma sociedade marcada pela sobreposição das técnicas de docilização dos corpos — individualizante — e do biopoder — especializante —, a pintura afirma o lugar do homem enquanto indivíduo que experiencia uma vida subjetiva, bem como o lugar do humano como homem-espécie. Ao contrário das máquinas, que produzem objetos anonimamente e em série, a produção do artista guarda as marcas subjetivas e manuais desse homem que demarca a sua existência a cada criação.

De modo semelhante a Argan, Bourriaud (2011) também considera que a produção industrial da Modernidade e as relações de trabalho desse sistema são linhas de força fundamentais para reorganizar o campo artístico. De acordo com o autor, o sistema econômico moderno, em sua lógica de padronização e mecanização, tenta apagar da produção dos objetos qualquer vestígio de criação humana. Para tanto, a realização dos ofícios requer o aprendizado prévio de gestos e movimentos bem definidos. O processo de produção é, nesse sentido, automatizado. O sujeito não tem poder de criação sobre a atividade que desempenha. Em contrapartida, o trabalho do artista circunscrito na dinâmica industrial moderna diferencia-se das demais funções por não ser determinado a partir de um contexto profissional normativo. Para o autor, o artista inventa a sucessão de posturas e gestos que o permitem produzir. Assim, a arte se constitui como o lugar em que o indivíduo inscreve as suas escolhas e preferências, invertendo o processo industrial de produção. As obras de arte, ao contrário dos produtos da indústria, passam a estar intimamente ligadas à existência do artista — ainda que não seja justificada por ela.

> Diante de um sistema de pensamento que procura aumentar a quantidade e diminuir o custo unitário dos produtos pela racionalização do trabalho humano, vemos se refugiarem no campo artístico práticas que, pelo contrário, minimizam a importância dos 'produtos', exaltam o gesto, a gratuidade e a dilapidação das

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

> energias, o alegre esbanjamento das forças produtivas (BOURRIAUD, 2011, p. 15).

Como resultado da liberdade do gesto que não está submetido ao controle disciplinar, a obra de arte assume a posição de um bem sem funcionalidade definida, assim como a prática artística passa a se situar no campo da "inutilidade" — de acordo com os modelos de produtividade industrial-tecnológica. Bourriaud (2011, p. 16) pontua que pintar, "para um moderno, é avançar rumo a um universo onde a pintura se tornasse inútil" , já que o gesto do pintor não está diretamente associado à construção de recursos materiais necessários à manutenção do funcionamento capitalista. Contudo, ainda que não seja voltada para a manutenção do sistema político-econômico moderno, a arte é inseparável de suas engrenagens, dialogando direta ou indiretamente com os modos que os sujeitos experienciam a si e ao mundo nesse período. Não por acaso Argan (1992) assinala que o rápido desenvolvimento do sistema industrial, tanto na dimensão tecnológica quanto na dimensão econômica-social, implica em uma mudança contínua de tendências artísticas, de poéticas e correntes, as quais passam a ser permeadas por uma ânsia de reformismo e modernismo. Anunciando as interpenetrações entre a organização social e os modos de viver diante das novas exigências, a pintura é uma das práticas através das quais o homem responde às linhas de força que o atravessam, elaborando a sua condição de sujeito.

É nesse sentido que, tocando a fronteira entre o eu e o mundo, as obras se tornam pontos de contato com a subjetividade dos artistas, uma vez que o gesto inventivo traz à tona as diversas decisões tomadas no decorrer de sua realização — ou seja, a pintura é produzida à medida que o artista segue um percurso singular de trabalho. O pintor da Modernidade é aquele que faz da sua experiência autônoma matéria-prima para o seu ofício; e a obra de arte criada a partir desse gesto, por sua vez, funciona como uma espécie de resposta às condições existenciais que a Modernidade impõe. É partindo desse entendimento que Bourriaud (2011, p. 163) afirma que "criar uma obra significa posicionar-se, querendo ou não, em relação à divisão do trabalho e a padronização dos comportamentos". Os movimentos artísticos, bem como os artistas, diferenciam-se entre si ao passo que dialogam de modos distintos com essas linhas de força que constituem o tecido social moderno. E o modo de produção

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

que o artista escolhe ou inventa, mais do que apenas reagir à realidade que o envolve, também o transforma em produtor da sua experiência de ser e estar no mundo, encontrando no gesto artístico um exercício modulador de subjetividade.

Para Gombrich (2013, p. 382), a "quebra na tradição abriu um campo ilimitado de escolha", e é justamente nessa escolha de resposta que a arte se torna, para o autor, um meio de expressão no século XIX. A partir das inúmeras transformações que se alastram pela Europa dos oitocentos, o autor destaca três ondas revolucionárias no campo da pintura, as quais podem também ser compreendidas como três formas de reação às novas formas de ser e sentir que emergem com a Modernidade, abordadas em três pintores: Eugène Delacroix, Gustave Courbet e Édouard Manet — ligados ao Romantismo, ao Realismo e ao Impressionismo, respectivamente. Ao longo deste e do próximo capítulo, veremos como esses e outros artistas decisivos para a pintura do século XIX, como Jacques-Louis David, William Turner, Claude Monet, Edgar Degas, Paul Cézanne, Vincent Van Gogh e Henri de Toulouse-Lautrec, bem como os movimentos artísticos atrelados a cada um deles, se articulam com as características da subjetividade moderna, configurando-se, para além de produtos da Modernidade subjetiva, também como seus produtores.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

2.2
Neoclassicismo e Romantismo

Quando falamos sobre a arte que se desenvolve nas sociedades ocidentais do século XIX, configura-se uma total impossibilidade deixar de mencionar os termos clássico e romântico. Pois, como afirma Argan (1992), a cultura artística moderna do início do período oitocentista encontra na relação contrastante entre esses dois conceitos um dos seus principais pontos de apoio. Atravessados pelas mesmas linhas de força, que traçam a trama do tecido social da Modernidade, o Neoclassicismo e o Romantismo se desenvolvem no bojo das Revoluções Francesa e Industrial, durante as últimas décadas do século XVIII, e ocupam o mesmo ciclo de pensamento. Para Argan (1992), a grande diferença entre clássico e romântico reside, predominantemente, na postura que o artista vem a assumir diante das novas condições do mundo, isto é, na relação com a nova realidade natural, social e histórica que começa a se desenvolver nesse momento. Enquanto

o estilo neoclássico se ancora na racionalidade iluminista, o romântico encontra os seus alicerces na autonomia expressiva. Enquanto o neoclássico quer responder racionalmente às exigências dos novos arranjos sociais; o romântico encontra na irracionalidade o caminho para a liberdade.

No que diz respeito ao movimento neoclássico, pode-se dizer que seus artistas manifestam uma vontade de adequação lógica que reforça as exigências de uma sociedade em plena transformação político-econômica. Condenando os excessos ornamentais dos movimentos imediatamente anteriores — a saber, o Barroco e o Rococó — os neoclássicos prezam por uma arte racional, moral e intelectualizada, tendo na cultura do mundo antigo a sua fonte de inspiração. De acordo com o escritor italiano Umberto Eco (2013), no estilo neoclássico se encontram duas importantes exigências do espírito burguês: o individualismo, valor social que ganha cada vez mais relevância nas sociedades pós feudais, e a paixão arqueológica pelas terras distantes, que viram alvo de interesse social a partir da descoberta e da escavação de Herculano e Pompeia, respectivamente nos anos de 1738 e 1748. Adotando o clássico como modelo de beleza e equilíbrio, são as linhas e o desenho que comandam a execução das obras do movimento, de grande expressão na escultura, na pintura e na arquitetura.

No que diz respeito à pintura, Argan (1992, p. 22) pontua que os artistas neoclássicos, "com os olhos postos na 'perfeição' do antigo, parecem preocupados sobretudo em demonstrar sua Modernidade" e, por isso,

> dão preferência ao retrato, com o qual procuram definir simultaneamente a individualidade e a socialidade da pessoa; aos quadros mitológicos, em que projetam na evocação do antigo a "sensibilidade' moderna, e aos quadros históricos, que refletem seus ideais civis.

Tendo como aspectos fundamentais o equilíbrio dos traços, a harmonia calculada das formas e a contenção da cor, a pintura neoclássica se orienta pela ambição de uma era marcada pela racionalidade. A ambição por ideais universais de composição e beleza conduz a produção do Neoclassicismo à Antiguidade greco-romana e ao Renascimento rafaelita, a fim de resgatar o rigor formal de um espaço concebido com base no desenho e na linearidade. Para além das formas, as artes antigas também são pontos de apoio para as escolhas temáticas do estilo, que encontra nas grandes narrativas heroicas inspirações para as cenas que povoam as

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

telas. Porém, tal preservação dos ideais clássicos se constrói em simultaneidade ao processo de modernização, fazendo das narrativas revolucionárias e da valorização da individualidade manifestações dos novos tempos — e é justamente a expressão da experiência individual do Neoclassicismo o nosso ponto de interesse.

Gonçalves (2011) considera o quadro *A morte de Marat* (Fig. 8), pintado em 1793 pelo francês Jacques-Louis Davis, um dos maiores nomes do estilo neoclássico, a grande imagem moderna do sujeito em sua individualidade. Na tela, que retrata um dos líderes políticos revolucionários morto em uma banheira, David faz um movimento duplo, voltando-se tanto para a narrativa histórica de sua época quanto para si próprio, já que Paul Marat, mais do que herói e mártir, era amigo do artista. A estaticidade do quadro, que conta com um fundo liso de tons escuros, faz contraste com o intenso e dramático trabalho de luz feito sobre o personagem, ressaltando a plácida expressão de seu rosto. Marat morto é um olhar duro para a crua realidade da vida — mas não sem algum nível de afetividade. A face serena do morto e a delicada dedicatória inscrita na caixa de madeira fazem vibrar o olhar pessoal que o artista transpõe à sua pintura. Apesar de mostrar instantes após o assassinato, quase não há sangue na imagem; e a faca, arma do crime, ganha pouco destaque na cena. Marcando o seu próprio olhar diante da morte de um amigo, a obra de David se sustenta mais na figura de Marat do que na representação do crime em si. A história, na pintura de David, está para além da pintura de um simples fato memorável.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA



Fig. 8
Jacques-Louis David
A morte de Marat, 1793
Óleo sobre tela, 165 x 128 cm
Bruxelas, Musées Royaux de Beaux-Arts

"Pensemos na dedicatória, na assinatura, na data e na explicitação das pinceladas do David de *A morte de Marat*, de 1793, todos indícios tanto do indivíduo retratado como do próprio artista individualizado", escreve Gonçalves (2011, p. 17). Enquanto retratista, David não oferece apenas a imagem do modelo, mas também o universo de suas figuras, que, mais do que personagens de uma narrativa histórica, são sujeitos expressos em sua individualidade. Argan (1992), inclusive, aponta que David frequentemente visitava condenados à guilhotina para retratá-los em desenhos de grande intensidade, nos quais consegue exacerbar a condição existencial daquelas pessoas enquanto indivíduos (Fig. 9). Se, como considera Gombrich (2013), o que marca a pintura na Modernidade é a possibilidade de fazer escolhas, pode-se dizer que a escolha feita pelo neoclássico

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

passa pela pelo rigor da racionalidade, a única capaz de dar ordem às coisas. Como diz Argan (1992, p. 71) a arte, "no período neoclássico, é uma das forças que contribuem para adequar a sociedade real ao modelo ideal descrito pelos filósofos". Porém, ainda que a razão estipule determinados parâmetros formais, a individualidade é capaz de permitir aos artistas sustentar certo vigor expressivo em suas pinturas.

> (...) o Neoclassicismo não é uma estilística, mas uma poética; prescreve uma determinada postura, também moral, em relação à arte e, mesmo estabelecendo certas categorias ou tipologias, permite aos artistas certa liberdade de interpretação e caracterização (ARGAN, 1992, p. 23).



Fig. 9
Jacques-Louis David
Maria Antonieta levada ao suplício, 1793
Desenho a bico de pena

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

Dessa maneira, à semelhança das sociedades modernas, que estabelecem uma dicotomia entre interioridade e exterioridade, intimidade e superficialidade, individual e social, a arte do início do século XIX se desenvolve em torno da tensão entre a expressão da autenticidade e a adequação às formas. No Neoclassicismo, observamos que há um certo prevalecimento da dimensão pública sobre a privada, orientação que produz, no conflito entre o eu e o mundo, uma experiência de si pautada pela ordem e pela serenidade. Seguindo a via oposta, distanciando-se da rigorosa disciplina dos princípios neoclássicos, os românticos se voltam para o eu do artista na sua dimensão incerta e turbulenta, fazendo do gesto artístico uma forma de afirmação da subjetividade como dimensão autêntica e singular. Assim, embora a experiência da individualidade se faça presente em ambos os movimentos, já que a sua valorização é parte dos modos de ser da Modernidade, é no Romantismo que nos deparamos com a individualidade explorada de forma mais direta e explícita, uma vez que, como nos diz Sibilia (2008a), tal movimento é fruto do mergulho impetuoso do artista nos mistérios da alma — que pode ser compreendida como a dimensão recôndita da interioridade.

Considerado mais uma visão de mundo do que uma escola, o movimento romântico se dissemina por toda a Europa, reverberando nas artes visuais, na filosofia e na literatura, até meados dos oitocentos, quando novos rumos para a arte começam a se desenvolver. Como pontua Argan (1992), o Romantismo protagoniza a volta da arte como inspiração; todavia, diferentemente dos períodos anteriores, tais inspirações não provêm de intuições sobre o mundo, nem de revelação sobre verdades arcanas, mas como um estado de recolhimento e reflexão. Estabelecendo uma relação de contraste com a luz do esclarecimento neoclassicista, a pintura romântica alicerça na dimensão sombria e obscura do eu o ponto de partida para a criação de uma obra. A arte do Romantismo quer ser externalização do sentimento; e a obra, nessa conjuntura, é a ligação entre sujeito e mundo, com o prevalecimento da esfera íntima em detrimento do espaço público social.

Diante da racionalidade iluminista, da organização industrial e da mecanização do gesto humano — às quais os ideais românticos se contrapõem — os artistas do Romantismo reafirmam a relação do humano com a natureza, buscando, através da criação artística, o extravasamento da carga emocional e dos

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

fortes sentimentos suscitados pelo mistério de uma paisagem insondável. Tal como o gesto do artista, a natureza não está submetida à normalização de uma sociedade civilizada, marcada pelas forças antinaturais da indústria. É nessa medida que, enquanto o Neoclassicismo parte em busca do belo universal, a arte do romantismo se aproxima do conceito de sublime, termo que corresponde à experiência estética vivenciada pelo homem no encontro com a grandiosidade do mundo natural — uma espécie de prazer negativo, em forma de espanto, diante do mistério e da hostilidade das forças da natureza. Tal temor reverencial, por sua vez, desenvolve no indivíduo um forte sentimento de angústia, de modo que o indivíduo paga com o "pavor da solidão a soberba do seu próprio isolamento" (ARGAN, 1992, p. 20). Desse modo, o Romantismo faz da comunhão entre a turbulência interna do homem e o universo da natureza sublime, muito maior do que a própria humanidade, um de seus pilares mais importantes.

Porém, ainda que os românticos sejam críticos às forças antinaturais da mecanização, o mundo do século XIX quer ser a qualquer preço moderno, e esse desejo não deixa de exercer sobre os artistas uma forte atração. A resposta encontrada pelo Romantismo à Modernidade e suas exigências se dá pela via da autonomia: a técnica, apesar da sua comum associação com o automatismo, passa a ser concebida como uma prática que carrega grande força expressiva, não como simples procedimento mecanizado. Enquanto o Neoclassicismo faz do gesto um instrumento racional, o Romantismo substitui o equilíbrio e a harmonia das linhas por pinceladas soltas e manchas de tinta cuja liberdade evoca o caráter vívido e intenso da natureza. É a cor, não mais o traço, aquilo que estrutura o espaço da pintura. Fazendo um paralelo com a célebre teorização do historiador de arte suíço Heirich Wölfflin (2006) sobre os fundamentos da história da arte, a pintura neoclássica se aproxima do que o autor chama de "linear" ao passo que a pintura romântica pode ser compreendida a partir do que ele denomina como "pictórico". Assim, enquanto, na primeira, as linhas são claras e bem definidas, a segunda faz dos efeitos da cor seu aspecto mais evidente. De acordo com a definição do próprio Wölfflin (2006, p. 27):

> Portanto, podemos estabelecer assim a diferença entre os dois estilos: a visão linear distingue nitidamente uma forma de outra, enquanto a visão pictórica, ao contrário, busca aquele movimento que ultrapassa o conjunto dos objetos. No primeiro caso, linhas regulares, claras, delimitadoras; no segundo, contornos não

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

> acentuados que favorecem a ligação. Outros elementos contribuem para se criar a impressão de um movimento contínuo (...), mas a base de uma impressão pictórica reside na emancipação das massas de claro e escuro que, num jogo autônomo, buscam-se umas às outras. E isto significa que as formas isoladas têm, aqui, pouca importância; decisivo é o conjunto do quadro, pois somente nele a misteriosa interpretação de forma, luz e cor ganha efeito. É evidente que o imaterial e o incorpóreo precisam significar aqui tanto quanto os objetos concretos.

Apesar do Romantismo — em seu complexo de diferentes obras, estilos e temáticas — fazer da natureza o pano de fundo para a experiência estética do sublime, acompanhamos seus artistas partirem para a busca do belo na sociedade, uma vez que, como nos diz Eco (2013, p. 315), os românticos não buscam "a beleza extática e harmônica, mas dinâmica, um devir, e portanto, desarmonia na medida em que (...) o belo também pode brotar do feio, a forma do informe, etc". Na contramão dos valores clássicos da academia, a beleza dos românticos não é eterna nem universal, mas sim contingente e indissociável da atualidade. Nas concepções de Argan (1992), o artista do Romantismo se lança impetuoso sobre um mundo que se transforma rapidamente, desviando os olhos da tradição a fim de orientá-los para a realidade cambiante. Enquanto, no classicismo, a história é um exemplo de guia para o povo, o historicismo dos românticos é um drama em vias de acontecimento, do qual o sujeito participa vivendo intensamente o seu encontro com o mundo. Dito de outro modo, o artista do Romantismo se volta para seu próprio tempo, de modo que o presente nada mais é do que a história em ação. Segundo Argan (1992), Charles Baudelaire, maior crítico de arte e poeta do século XIX, considera que o Romantismo é a expressão mais recente e atual do belo, e sua arte consiste em uma concepção que está alinhada à moral da época em que se desenvolve.

É sobretudo com Delacroix, com quem Baudelaire nutria algum nível de amizade, que a arte se propõe a ser produto da Modernidade, assumindo os ares de seu próprio tempo. Considerado pelo poeta e crítico como o artista romântico ideal, Delacroix é reconhecido como o líder da pintura do Romantismo, o Victor Hugo das artes plásticas, escritor romântico e uma de suas principais fontes de inspiração. Seu quadro *A liberdade guiando o povo* (Fig. 10), considerado por Argan (1992) como a primeira tela política na história da pintura moderna, faz referência à insurreição que, em 1830, pôs fim à monarquia de Bourbon Carlos X. Debruçando-se sobre um tema político moderno, a pintura de Delacroix não se

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

limita à simples retratação de um fato histórico e também não corresponde a uma perspectiva puramente alegórica da barricada, pois a figura da mulher — que representa, em simultâneo, a Liberdade e a França — contrasta com as figuras dos populares. Na tela, como escreve a crítica Leyla Perrone-Moisés (1994), o ideal se mistura com o real, numa espécie de hibridismo pouco canônico.



Fig. 10
Eugène Delacroix
A liberdade guiando o povo, 1830
Óleo sobre tela, 260 x 325 cm
Paris, Louvre

Delacroix, em seu trabalho, faz da figura feminina a corporificação da Liberdade-Pátria, que, fugindo das linhas classicamente limpas dos neoclássicos, veste os trapos do povo portando um fuzil de ordenança (PERRONE-MOISÉS, 1994). Suas pinceladas rápidas e enérgicas, com pigmentos de cor não misturados, trazem ao espaço pictórico a vibração da vida revolucionária francesa e o furor da busca pela liberdade. Segundo as palavras do próprio artista, embora não pudesse ter lutado por sua pátria, pelo menos teria pintado sobre ela, em uma concepção que alinha a intensidade de sua pintura ao furor revolucionário da insurreição.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

Notemos como o azul luminoso do céu encontra com o cinza avermelhado da fumaça, tons que também estão presentes nos corpos dos personagens que povoam a cena. Delacroix, exímio colorista, produz em sua tela um jogo de temperaturas, um acorde construído por notas de cor. As manchas coloridas utilizadas pelo artista para a pintura do céu remetem, simultaneamente, ao caos urbano e à expressividade romântica. O modo que o artista manipula o pincel cria visualmente a sensação de opacidade diante da fumaça que surge com os tiros de batalha — ou da atmosfera fumacenta típica das cidades industriais. Os fortes contrastes de sombra e luz nos corpos carregam a carga emotiva que o Romantismo tanto almeja ao quadro. A dramaticidade é ainda mais amplificada pela construção da cena em uma perspectiva piramidal[7], o que coloca a bandeira composta por uma tríade cromática acima dos personagens, exaltando o heroísmo da figura feminina. Em *A liberdade guiando o povo*, a liberdade personificada caminha com todo impulso e furor em direção ao novo — simbolizado pela criança à sua direita —, ultrapassando os corpos mortos e amontoados que remetem ao velho.

Considerado por Baudelaire uma espécie de "pintor-poeta", Delacroix também produz interessantes costuras entre pintura e escrita através de diversos textos que foram publicados em veículos especializados ou cultivados na intimidade de seu diário. Assumindo a imagem do artista-intelectual da alta sociedade, a sua afinidade com a literatura em grande parte se deve à proximidade do pintor com autores como Goethe, Lord Byron e Victor Hugo, cujas palavras foram capazes de enriquecer o acervo de sua dimensão íntima e alimentar a sua autoconstrução como indivíduo da Modernidade. Muitos de seus motivos, inclusive, foram extraídos dos autores de sua preferência. Não como simples fontes de inspiração, como se fossem meras ilustrações das cenas literárias, mas como expressão plástica dos aspectos que habitam a alma humana. Em Delacroix, vemos tanto nas imagens que povoam as telas quanto nas palavras inscritas em seus textos o pintor traçar os caminhos para expressar a força de suas ideias e a intensidade de suas paixões. E tal processo de criação de Delacroix, seja na

[7] Delacroix foi significativamente influenciado pelo pintor romântico francês Théodore Géricault, que, em 1819, pinta *A balsa da medusa*, obra clássica sobre o terrível naufrágio da fragata Medusa e seus grotescos episódios de canibalismo. Delacroix foi um dos amigos que Géricault usou como modelo para sua pintura, cuja construção piramidal a partir do amontoado de corpos funciona como inspiração para *A liberdade guiando o povo*.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

pintura, seja na escrita, parece se construir menos pelos preceitos clássicos e acadêmicos e mais em decorrência de uma experiência singular a ser cultivada e elaborada.

Tendo como pano de fundo a escrita íntima de seu diário, Perrone-Moisés (1994) destaca que, na visão de Delacroix, as mais belas obras de arte são aquelas que conseguem exprimir o caráter inventivo do artista, sendo o "verdadeiro artista" o sujeito capaz de ver onde os outros não veem. Ao formular tal afirmação, a autora sintetiza duas importantes concepções de Delacroix acerca do processo de criação de uma obra. A primeira delas diz respeito à valorização da imaginação, como faculdade pessoal e intransferível, que deve conduzir a atividade artística em detrimento dos preceitos recebidos pela tradição. Assim, o Romantismo de Delacroix não concebe a arte como representação, mas como expressão, fruto da capacidade que o artista tem de inventar imagens de acordo com a sua própria vivência. A segunda delas implica na necessidade dos artistas portarem, mais do que capacidade inventiva, uma espécie de sensibilidade inata para enxergar aquilo que os homens medíocres não conseguem apreender comumente. O historiador de arte norte-americano Meyer Schapiro (2002), em sua explanação sobre os ideais de Delacroix acerca da personalidade dos pintores e poetas, sublinha que o artista de verdade é aquele que possui uma sensibilidade especial à aparência das coisas, respondendo intensamente ao mundo, em suas cores, luzes e sons, enquanto o homem normal apenas aplica nomes aos objetos.

Assim, fazendo coro aos ideais baudelairianos — para os quais o romantismo não está na escolha das temáticas, mas na maneira de sentir — Delacroix pode ser considerado um artista romântico, ainda que se rejeite o título, à medida que se constitui como um individualista, um apaixonado, um imaginativo, um sujeito de grande sensibilidade, e sua pintura se faz a partir desse modo de ser e estar no mundo. O poeta e crítico, inclusive, foi um dos primeiros a apontar uma certa tragicidade na arte de Delacroix, cuja intensidade ultrapassa a simples e típica melancolia romântica e assume o caráter de celebração do mistério que habita em seu eu. Para Perrone-Moisés (1994), Delacroix antecipa o que muitos anos mais tarde Freud vai denominar como pulsão de morte, conceito criado para dar contornos à estranha força interna que impele o sujeito ao seu próprio destino trágico. Desse modo, embora Delacroix não encarne o que Baudelaire (2006) vem a chamar de pintor da vida moderna, a Modernidade não

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

deixa de estar presente no trabalho do artista de maneiras mais ou menos explícitas. Mais do que as manchas de cor, a execução rápida e o aspecto inacabado de suas pinturas — características que serão inspirações para os artistas do Impressionismo — a Modernidade romântica de Delacroix reside também em sua postura enquanto artista, em seu modo de constituir e experimentar a sua própria condição de sujeito do século XIX.

> Embora em suas palavras ele afetasse certa frieza, Delacroix sentia mais intensamente do que ninguém a febre de sua época. Recebera dela o gênio inquieto, tumultuoso, lírico, desordenado, paroxístico. Todos os sopros tempestuosos que atravessavam o ar faziam estremecer e vibrar sua organização nervosa. Ele executava como pintor mas pensava como poeta, e o fundo de seu talento é feito de literatura (GAUTIER apud PERRONE-MOISÉS, 1994, [s/p])

Se Delacroix é, nas concepções baudelairianas, o artista romântico ideal, é Constantin Guys quem assume o posto de verdadeiro pintor da vida moderna, o autêntico homem do mundo. Pois, valorizando o artista enquanto cidadão espiritual do universo em oposição ao pintor acadêmico — engessado pela normatização das regras —, Baudelaire (2006) defende que é através do mergulho na própria atualidade que o sujeito se torna capaz de extrair o belo que se apresenta no transitório.[8] Assim, "a arte moderna será a narrativa *deste* mundo por *este* homem", (GONÇALVES, 2011 , p. 21), princípio que demarca a íntima relação que começa a se construir entre a pintura e a experiência singular do artista que a produz. Um verdadeiro pintor da Modernidade é aquele que consegue ver e, mais do que simplesmente enxergar a vida, é aquele que tem a capacidade de exprimi-la. Pintar é passar para a tela o mesmo olhar que se dirige às coisas, fazendo-as renascer impregnadas do espírito do seu autor. O verdadeiro artista moderno é aquele que está curvado sobre a sua mesa, transfigurando o mundo através do seu olhar. Como nos diz Baudelaire (2006, p. 859), é "sozinho e debatendo-se consigo mesmo" que o pintor subjetiva o real.

De acordo com o poeta e crítico, é através de seus desenhos vivos e ágeis que Guys capta brilhantemente o espírito da vida social da elite francesa, transmutando ao espaço da tela a beleza intrínseca a um estilo de vida (Fig. 11).

[8] Contrariando os ideais clássicos, Baudelaire (2006) defende que a beleza não é uma característica da tradição, mas sim da sociedade, e manifesta-se de maneira relativa, circunstancial e circunscrita a uma época. Por estar de acordo com a moral do século — isto é, com a psicologia, os sentimentos, os costumes — o Romantismo é uma expressão do que Baudelaire considera belo.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

Para Baudelaire (2006), as produções rápidas de Guys consistem mais em uma arte a ser lida — uma vez que o autor é um literato — do que contemplada. A pintura de um genuíno homem do mundo é a tradução pictórica da presença viva do artista na sociedade. Por essa concepção, o pintor, na posição de intelectual, é aquele que tem a presteza de capturar os modos de ser de uma época, de modo que a obra de arte é produzida pela manifestação da sensibilidade de seu espírito. O artista moderno se entrega, assim, à experiência do social e torna visível as linhas de força que atravessam e constituem a si e ao mundo. Para Baudelaire (2006, p. 854), embora Guys não marque suas telas com seu nome, ele não deixa de assiná-las "com sua alma".



Fig. 11
Constantin Guys
Pela rua, 1860
Óleo sobre tela, 34 x 42 cm
Paris, Louvre

Na interface entre a produção do sujeito e a produção da pintura, como este trabalho se inscreve na fronteira entre os campos da arte e da psicologia, não podemos deixar de mencionar os vínculos que se estruturam entre a relação Romantismo *versus* Neoclassicismo e as disciplinas psicológicas — associação essa que, por sua vez, sustenta a inseparabilidade entre as diferentes práticas que

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

ganham espaço em um determinado momento da história. Pois, como nos diz a professora Idilva Germano (2013), os dilemas do homem moderno do século XIX encontra tanto na linguagem estética quanto na linguagem científica alguns de seus pontos de apoio, ambas se influenciando mutuamente e contribuindo para a invenção de uma experiência subjetiva que, de modos mais ou menos modificadas, perdura até hoje. É nesse sentido que os diferentes movimentos artísticos da Modernidade, enquanto produtos e produtores da subjetividade moderna, desempenham um papel fundamental na consolidação dos modos de ser, pensar e agir que se tornam objeto de investigação das escolas psicológicas fundadas no final do século XIX. A dicotomia entre clássico e romântico trabalhada ao longo deste tópico, portanto, encontra coro em diversos outros âmbitos para além do plano da arte, fazendo ressoar em consonância com os saberes psicológicos o caráter paradoxal que sustenta a experiência do ser sujeito na Modernidade.

Dentre as diversas abordagens psicológicas que surgem no final do período oitocentista, a psicanálise de Freud parece traduzir bem tal associação entre os campos artísticos e psicológicos — ao ponto de, ainda no século XIX, nascerem diversas discussões sobre a própria natureza do saber psicanalítico, se ele "estaria mais próximo das artes ou da ciência" (LOUREIRO, 2013 p. 426). De acordo com Loureiro (2013), a problemática do inconsciente, um dos conceitos base para a estruturação da teoria e do tratamento de Freud, é fruto das influências que o Romantismo alemão exerce sobre o autor, principalmente no que diz respeito às referências literárias. É da tradição romântica que o autor herda o interesse pelos sonhos, pela loucura, pela morte, pela sexualidade e por todos os demais eventos que se situam à borda da racionalidade. Contudo, ao mesmo tempo, ainda que encontre na noção romântica de inconsciente a sua pedra angular, a autora defende que a psicanálise não deixa de lado os princípios iluministas da cientificidade. Como médico psiquiatra, Freud tem como ambição estabelecer os mecanismos e as leis que regem o funcionamento psíquico, buscando inscrever no âmbito da ciência natural seus estudos sobre a região opaca e desconhecida da interioridade. Como pontua Loureiro (2013), é através do fascínio pelo irracional e do propósito de conhecê-lo racionalmente que Freud faz coro às concepções românticas e iluministas como indissociavelmente entrelaçadas.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

> Por um lado, constata-se o interesse (e mesmo o fascínio) de Freud por temas românticos, sempre situados nas franjas do racional, tais como o sonho, a loucura, a morte, a sexualidade, o noturno, o oculto, etc.; mais do que isso, a obra freudiana é repleta de noções e conceitos trabalhados anteriormente pelos românticos, entre os quais os de inconsciente, pulsão, repressão, Witz e sublimação. Por outro lado, Freud teria submetido estes conteúdos a um tratamento científico-racional, transformando em metapsicologia aquilo que até então era alvo de especulações de cunho metafísico; a investigação meticulosa, guiada por dados empíricos (fornecidos, sobretudo, pela observação clínica), balizada por parâmetros técnicos e metodológicos precisos, tudo isso mostra a adesão de Freud aos cânones científicos de sua época e indica a vocação iluminista da psicanálise, toda ela voltada à exploração/conquista dos territórios da irracionalidade (LOUREIRO, 2000, p. 52).

O que a contrariedade complementar entre Neoclassicismo e Romantismo e a ambiguidade da psicanálise nos revelam é que as dicotomias modernas se desenham na inseparabilidade, visto que, como a própria teoria freudiana nos alerta, é a partir do outro que um primeiro sentido de eu se consolida. Retomemos Foucault que, no primeiro capítulo desta dissertação, já havia nos mostrado como a experiência de uma individualidade interiorizada está na base da manutenção de um gesto eficiente ao plano coletivo, em uma paradoxal dinâmica de individualizar para homogeneizar. Portanto, no conflito eu *versus* mundo, é justamente a existência de uma experiência de si que possibilita a realidade se desenhar de determinada forma, assim como é uma certa configuração de mundo que permite a subjetividade se difundir pela Modernidade ocidental. Apesar da aparente oposição, uma dimensão imbrica na outra — e a dicotomia entre clássico e romântico é um dos ecos de uma dinâmica de existência que faz do sujeito cindido parte de suas engrenagens. Na oposição complementar que se estabelece entre Neoclassicismo e Romantismo, vemos os traços do artista que, como sujeito, traz notícias da modulação subjetiva da modernidade. Contudo, é só na segunda metade do século XIX, com o projeto de superação do ilusionismo presente nos movimentos neoclássico e romântico, que veremos emergir uma arte que, na redução da pintura à pura visualidade, é considerada de fato moderna.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

2.3
Realismo e Impressionismo

A partir da segunda metade do século XIX, a oposição entre clássico e romântico — dicotomia que domina a primeira metade dos oitocentos — vai gradualmente perdendo a sua força, dando lugar a novos projetos artísticos que rompem decisivamente com as poéticas anteriores, constituídas pelo ideal. Para Argan (1992), apesar do Romantismo se opor à arte acadêmica neoclássica, ambos os movimentos, cada um à sua maneira, mantêm as raízes na idealização e, por isso, ocupam o mesmo ciclo de pensamento. Enquanto os artistas neoclássicos idealizam a partir da racionalização, os artistas românticos idealizam através da capacidade inventiva individual. Assim, tanto em um quanto em outro, embora encontremos certa preocupação com os temas modernos, o problema da realidade, o confronto direto com o mundo tal como ele se apresenta ao artista, não é uma questão mobilizadora para a pintura. Se o Neoclassicismo e o Romantismo são frutos do mesmo espírito, Argan intui que uma verdadeira antítese não se estrutura nessa dicotomia racional *versus* passional, mas sim no contraste entre ideal e real. Inicia-se, então, uma grande transformação no meio da arte, a qual, negando as poéticas opostas e complementares de seus movimentos predecessores, se propõe a libertar a visualidade de qualquer postura previamente ordenada em nome de uma experiência visual sem mediações.

É nessa busca pela realidade — como aquilo que se encontra ao encarar o mundo de frente, sem qualquer conceito estético, moral e religioso preestabelecido (ARGAN, 1992) — que surge, em meados do século XIX, o movimento realista, encabeçado pelo artista francês Gustave Courbet. Socialista e revolucionário — chegou a participar ativamente da Comuna de Paris —, Courbet concebe a realidade como o conjunto dos fatos observados, captados objetivamente pelo olho, que, diante do artista, se tornam matéria-prima para o trabalho manual que fabrica a pintura — a arte concreta por excelência. A posição política do pintor faz com que o movimento realista se desenvolva em diálogo com as transformações políticas e sociais de uma França pós Revolução Francesa. Contudo, embora tenha ideais políticos bem definidos, o posicionamento de Courbet não se manifesta através de temáticas panfletárias, mas pela própria relação do artista com o seu trabalho. Rebelando-se contra a técnica disciplinar da

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

indústria, que responde de acordo aos interesses do capital, Courbet afirma a fatura manual do artista como o verdadeiro trabalho humano. “O artista é um trabalhador que não obedece à iniciativa e não serve ao interesse de um patrão, não se submete à lógica mecânica das máquinas”, escreve Argan (1992, p. 34) sobre o projeto realista de Courbet. O pintor assume a posição, portanto, de um trabalhador livre, que alcança a liberdade na práxis do próprio trabalho.

> “Espero”, escreveu ele [Courbet] numa de suas cartas típicas, em 1854, “sempre ganhar a vida por meio da minha arte, sem para tanto apartar-me de meus princípios por um fio de cabelo sequer, sem ter mentido para minha consciência por um momento que seja, sem pintar nem mesmo a área coberta pela palma da mão só para agradar a quem quer que seja ou vender mais facilmente”. A renúncia proposital de Courbet aos efeitos fáceis, e sua determinação em representar o mundo tal como o via, estimulou muitos outros a zombar das convenções e não ter outro guia além de sua própria consciência artística (GOMBRICH, 2013, p. 391).

Tal como no Romantismo, os pintores realistas reagem criticamente à autoridade artística e dedicam muitas de suas pinturas às temáticas naturais — forma de rejeição à hierarquia de temas da Academia. Contudo, apesar dos aparentes pontos de contato, o Realismo nutre grandes divergências com a escola romântica, principalmente no que tange ao sentimentalismo e à imaginação como mediadores da relação do artista com a realidade. Enquanto, no Romantismo, a natureza suscita encantamento e hostilidade, o universo natural da pintura realista aparece, sobretudo, em paisagens fruto do embate direto do artista com a imediaticidade do mundo, postura que se afasta completamente da experiência estética do sublime. Em diversos casos, tais paisagens realistas contam com figuras de trabalhadores e camponeses, personagens que aparecem enquanto indivíduos comuns, nas poses habituais de suas atividades cotidianas, demarcando explicitamente o rompimento da nova pintura com as idealizadas cenas mitológicas e históricas. O mundo, para os pintores realistas, não é uma imagem a ser admirada, mas uma experiência a ser vivida. E, nessa condição, a atividade artística se apresenta como uma forma de mergulhar e experienciar a própria realidade. Eis o plano dos pintores realistas: conhecer e descrever de forma direta a realidade para que seja possível revolucionar as condições de vida atreladas a ela.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

A rejeição da idealização e o cuidado em pintar de acordo com o que o olho vê na relação com o mundo aparece, no trabalho de Courbet, em produções como *Os quebradores de pedras* (Fig. 12), uma das três telas expostas pelo pintor no Salão de 1850. Nela, Courbet pinta, em uma paisagem rural, duas figuras masculinas durante a execução de um trabalho braçal que, como o título da obra sugere, corresponde à quebra de pedras. Os homens não estão posando para o artista e sua representação nada carrega de espiritual. A partir da estrutura dos corpos, é possível intuir que os trabalhadores apresentem alguma diferença de idade — ainda que não seja possível ver com detalhes os traços de seus rostos, já que o personagem da esquerda se posiciona de costas para o observador e o da direita tem sua face encoberta pelo chapéu. Dada a importância que a política assume na vida de Courbet, a cena pode ser interpretada como uma crítica às condições de trabalho que os trabalhadores franceses enfrentam nesse momento: da juventude à velhice, a mesma atividade braçal como única perspectiva de vida. As roupas velhas e rasgadas dos personagens evidenciam a submissão dos trabalhadores a um sistema político e econômico que explora sua força de trabalho à medida que os mantêm na pobreza.



Fig. 12
Gustave Courbet
Os quebradores de pedras, 1849
Óleo sobre tela, 165 x 257 cm
Destruída durante a Segunda Guerra Mundial

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

A escala de cores usada em *Os quebradores de pedras* se limita a alguns poucos tons principais, que se repetem tanto na paisagem ao fundo quanto na figura dos trabalhadores. O fundo escuro, com um pequeno resquício de céu no canto superior direito, traz uma atmosfera pesada ao quadro, já que, sem horizontes, não há perspectivas de fuga da subjugação. A sensação de similaridade de cores que experimentamos diante da tela também evidencia o projeto realista de rejeição das idealizações, de modo que o humano aparenta a mesma relevância que as pedras, a terra, as plantas. A repetição de cores no quadro funciona como um recurso de identificação dos personagens com a realidade, isto é, ela nos mostra como os homens estão inseparáveis daquilo que os rodeia. E tal identificação se dá tanto entre os personagens do quadro e o fundo natural quanto entre o artista e a realidade tema de sua obra. O realismo de Courbet quer tomar consciência da realidade para vivê-la e, para isso, é necessário ir de encontro ao mundo. Assim, a despeito das possíveis interpretações a partir de sua posição política, o que Courbet pinta são duas figuras anônimas em um espaço qualquer, como se casualmente as tivesse encontrado durante uma caminhada. É nessa medida que o artista abre mão dos temas históricos, mitológicos e religiosos em prol do enfrentamento sem ilusionismo.

Assim, se a primeira metade do século XIX foi marcada pela transição da imagem do pintor-artesão para a imagem do pintor-intelectual — tal qual Delacroix —, a segunda metade dos oitocentos protagoniza, inseparavelmente das novas temáticas, uma nova reorientação no que tange à categoria artista. Nesse momento, como nos alerta Schapiro (2010, p. 117), vemos a

> transição entre o artista culto de pinturas históricas, que se move com uma elaborada bagagem literária, histórica e filosófica e cujas obras devem ser entendidas assim como vistas, para o artista da segunda metade do século XIX, que confia apenas na sensibilidade, trabalhando diretamente a partir da natureza ou do sentimento, mais olhos do que mente ou imaginação.

Para o autor, é justamente nesse lugar do artista como um experimentador da realidade que Courbet se insere com o seu projeto. Contrastando com as retóricas dos movimentos anteriores e com o aristocratismo, Courbet faz da experiência do cotidiano e do encontro com o povo um programa consciente, demarcando, principalmente no final de sua vida, o seu radicalismo político. Desse modo, apesar de, em certa medida, mergulhar na vida moderna, o pintor não segue o

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

plano baudelairiano e inaugura uma nova ética artística, ligada à ruptura e à marginalidade, que, para além de seus quadros, se materializa também no seu comportamento, na sua prática enquanto trabalhador livre, na sua práxis. Courbet inaugura uma nova postura artística que vem a assumir um papel fundamental na construção da personalidade do artista moderno nas décadas seguintes.

Indispensável pontuar que, apesar de sua ruptura com a poética românticas, a libertação da realidade de qualquer mediação pré-ordenada está longe de inscrever o Realismo fora da experiência subjetiva moderna, pois, no século XIX, o simples gesto de olhar já é marcado pela existência de uma dimensão subjetiva. "Courbet não observa de fora. Sua frase preferida era: 'Eu pinto o que eu vejo'. Há aqui o privilégio do olhar, vinculado a uma individualidade", escreve o professor Jorge Coli (1992,[s/p]). Portanto, pode-se dizer que o encontro com o mundo proposto pelos realistas produz a condição de sujeito do artista à medida que sustenta que habitar e se relacionar com o mundo é uma experiência que se vive singularmente. Experiência essa que se torna matéria prima para o gesto livre — pois não está subordinado à docilização da fábrica — do trabalho artístico que dá origem à obra. Assim, ainda que não tenha o objetivo de explorar o repertório afetivo íntimo individual, o projeto realista está atrelado a uma concepção da arte como afirmação do sujeito, uma vez que "Courbet fala de si mesmo como indivíduo soberano, como um governo que se opõe ao Estado dirigente" (SCHAPIRO, 2010, p. 107).

A vivência de uma experiência autônoma, para além do embate direto do artista com a realidade, também se constrói nos inúmeros escritos que Courbet produz ao longo de sua vida, nos quais ele afirma sem rodeios a atividade artística como uma forma de exprimir a si mesmo. Coli (1992, [s/p]), reproduzindo uma carta aberta escrita por Courbet em 1861, sublinha que, para o realista, a arte consiste em uma atividade individual à medida que "o talento de cada artista é o resultado de sua própria inspiração e de seus próprios estudos da tradição". Assim, Courbet acredita que "cada artista deve ser seu próprio mestre" e que cabe "a cada um a inteira direção de sua individualidade, a plena liberdade de sua expressão própria", pois é através da manifestação de si que o homem pode encontrar a sua independência física e moral. Para além da inovação temática, que rompe com os temas tradicionais em nome de um olhar que se orienta para o povo, Courbet opera também uma inovação de postura: ocupando o centro do processo artístico,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

a pintura é ditada pelo do olhar de um artista que reivindica sua liberdade, não pelos desígnios da tradição. Estabelecendo um vínculo entre arte e subjetividade, Courbet defende que o artista só pode pintar aquilo que está ao seu alcance, uma vez que a arte, para ele, está atrelada a um conhecimento íntimo que só se adquire ao ser vivido (COLI, 1992).

> Até Courbet, os artistas dependiam de um universo ético que estavam encarregados de veicular — por exemplo, David celebra a Revolução Francesa, ou celebra o Império napoleônico; Delacroix tratará de temas que envolvem a liberdade política. O que nós assistimos com a arte de Courbet é ao seu afastamento desses critérios externos que possuem valores já constituídos, e o estabelecimento, para o artista, de um lugar que é independente e que lhe é próprio: este lugar é o da marginalidade. Courbet circunscreve pela primeira vez o campo da marginalidade, e o define como um território de eleição, um território privilegiado em relação ao dos outros homens.
> O artista marginal é aquele que não deve mais nada nem ao mundo, nem a ninguém — a não ser a si próprio. Ele está acima dos outros homens. Ao mesmo tempo independente e consciente da elevação de sua tarefa artística, é obrigado, para manter-se à altura de si mesmo, a estabelecer os seus próprios valores. Isto é, ele é obrigado a construir uma ética para si (COLI, 1992, s/p)

O programa de liberação visual proposto por Courbet em 1847 se torna um grande marco na história da arte oitocentista, abrindo caminhos para uma nova pesquisa artística que vem inaugurar uma arte considerada por muitos como de fato moderna. Para Gombrich (2013), o pintor que deflagra essa terceira revolução na pintura do século XIX, após a primeira onda de Delacroix e a segunda onda de Courbet, é o francês Édouard Manet. Combinando as cores vívidas e as pinceladas enérgicas do romantismo de Delacroix com a realidade não idealizada e cotidiana do realismo de Courbet, Manet assume o posto de precursor do Impressionismo, movimento nascido em Paris entre 1860 e 1870 que busca fazer da pintura uma pesquisa sobre a visualidade. Formado por nomes como Pierre-Auguste Renoir, Camille Pissarro, Alfred Sisley, Berthe Morisot, Paul Cézanne, Edgar Degas e Claude Monet, o Impressionismo se torna conhecido pelo público no ano de 1874, quando os pintores do movimento exibem pela primeira vez suas telas em uma exposição de artistas independentes realizada no estúdio do fotógrafo Félix Nadar. Segundo Argan (1992, p. 76), os impressionistas não formam um grupo com técnicas e ideais coesos, no entanto, seus nomes compartilham cinco princípios em comum que norteiam suas produções:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

> 1) a aversão pela arte acadêmica dos *salons* oficiais; 2) a orientação realista; 3) o total desinteresse pelo objeto — a preferência pela paisagem e a natureza morta; 4) a recusa dos hábitos de ateliê de dispor e iluminar os modelos, de começar desenhando o contorno para depois passar ao *chiaroscuro* e à cor; 5) o trabalho *en-plein-air*, o estudo das sombras coloridas e das relações entre cores complementares.

Apesar de não fazer parte oficialmente do grupo, Manet é considerado um dos guias do movimento impressionista e, nessa condição, entre o trabalho artístico de Manet e de outros nomes do Impressionismo podem ser localizados inúmeros pontos de contato, principalmente no que diz respeito à pintura daquilo que é imediatamente visível ao artista. Em Manet, exprimir a sensação em seu estado puro, isto é, antes de ser tomada e interpretada pelo intelecto, é uma forma de buscar a experiência autêntica de estar no mundo. Como escreve Argan, a "sensação, portanto, não é um dado, mas um estado de consciência" (1992, p. 97), consciência essa que se realiza na experiência vivida, sem preconceitos e convenções preestabelecidas. Assim, o trabalho de Manet gira mais em torno do que o artista apreende diante do mundo do que das ideias pré-concebidas acerca da das coisas, concepção que posteriormente será adotada pelos seus seguidores do movimento impressionista. O resultado dessa operação, no Impressionismo, são pinturas construídas a partir de pinceladas rápidas e soltas, cujas cores, aplicadas sobre a tela de maneira demarcada, seriam capazes de produzir na superfície da tela a impressão visual efêmera do artista diante do mundo.

Tal como Courbet, Manet faz daquilo que se vê na vida moderna o ponto de partida para a sua pintura, postura que vem a se sistematizar de forma mais consistente no trabalho *en-plein-air* que os artistas impressionistas vem a adotar posteriormente. No entanto, Argan (1992) nos alerta que, apesar da comparação com Courbet, o artista aceita com reservas o plano realista, de modo que as suas escolhas refletem muito mais o programa baudelairiano de ser um homem "de seu próprio tempo", que pinta de acordo com o que encontra ao se debruçar na atualidade urbana, do que o embate brutal com a realidade proposto pelo Realismo. Inspirada por Manet e herdeira tanto das concepções de Baudelaire quanto de Courbet, a pintura impressionista também implica em uma determinada postura que o artista assume diante do mundo, tornando visíveis certos aspectos das maneiras de ser da época. "Os estilos de vida são modos de pintar, e vice-versa", nos diz Bourriaud (2011, p. 30). Para os pintores impressionistas, "ir

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

até o motivo não representa apenas a possibilidade de um realismo óptico capturando os estados cambiantes da luz: ao fincar seu cavalete no meio da natureza, eles sistematizam um comportamento" (BOURRIAUD, 2011, p. 30). É nesta direção que se desenvolve uma certa forma de autoprodução na pintura impressionista: as maneiras de ser implicam em determinados modos de pintar ao mesmo tempo que os modos de pintar concretizam determinadas maneiras de ser.

Importante lembrar, contudo, que cada artista e movimento artístico do século XIX, apesar de (re)produtores da subjetividade moderna em uma perspectiva geral — uma vez que o artista, enquanto sujeito, é atravessado e constituído a partir de certos estímulos a formas de ser, sentir e perceber o mundo —, respondem de modos diferentes às linhas de força que costuram o tecido social da época. Assim, embora os diversos "ismos" do século XIX se liguem, neste trabalho, pelo fio da subjetividade moderna, os modos pelos quais cada movimento se relaciona com as novas configurações que entram em jogo nesse período apresentam diversas particularidades que nos permitem diferenciar um movimento do outro. Uma certa aproximação com os estudos experimentais da ciência, por exemplo, passa a ocupar uma posição de especial destaque na pintura a partir do Impressionismo, dando à nossa análise uma nova camada de complexidade. A própria palavra "impressão", ponto de partida para o nome do movimento, remete ao lugar único em torno do qual o Impressionismo se desenvolve. Ao mesmo tempo que, na linguagem cotidiana, o conceito de impressão remete a uma experiência perceptiva matizada pelo sentimento; no campo dos estudos científicos, tal termo é empregado com o sentido de uma sensação ao nível do corpo. Entre o psíquico e o fisiológico, a *impression* parece explicar bem o projeto desses pintores: a pintura como recriação dos efeitos do mundo sobre o olhar corporificado de um observador-artista.

> Na linguagem comum, "impressão" já tinha adquirido há muito tempo o sentido do pessoal na percepção; atenuava o peremptório, reconhecendo o subjetivo e o experimental nas descrições e julgamentos individuais. (...) A palavra "impressão" pertencia tanto ao vocabulário da ciência quanto ao da linguagem cotidiana, e as ideias obscuras e conflitantes em relação ao termo na primeira também aparecem na segunda (SCHAPIRO, 2002, p. 35)

Dentre as inúmeras influências que a ciência experimental exerce sobre os artistas impressionistas, damos destaque aos estudos que, interessados na forma

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

que o aparato visual apreende o mundo, buscam esquematizar a relação entre as cores através de uma lógica de complementaridade. É em 1839 que o químico francês Michel Eugène Chevreul publica *A lei do contraste simultâneo das cores*, obra que, investigando os efeitos de contraste entre cores complementares, oferece um "fundamento científico ao Impressionismo" (ARGAN, 1992, p. 117). Em um primeiro momento, as explorações de Chevreul sobre as cores se orientam à preparação de tingimentos para a produção de tapeçarias na fábrica em que trabalhava, em Gobelin. No entanto, ao longo do século XIX, os estudos sobre as cores servem como base para o trabalho de outros autores, como o crítico de arte francês Charles Blanc, o qual dirige a teoria da complementaridade das cores para o campo da arte. Na obra *Grammaire des arts du dessin*, publicada em 1876, Blanc esquematiza a relação de contraste através de sua estrela das cores (Fig. 13), cujas pontas em posições opostas sistematizam as relações de complementaridade.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

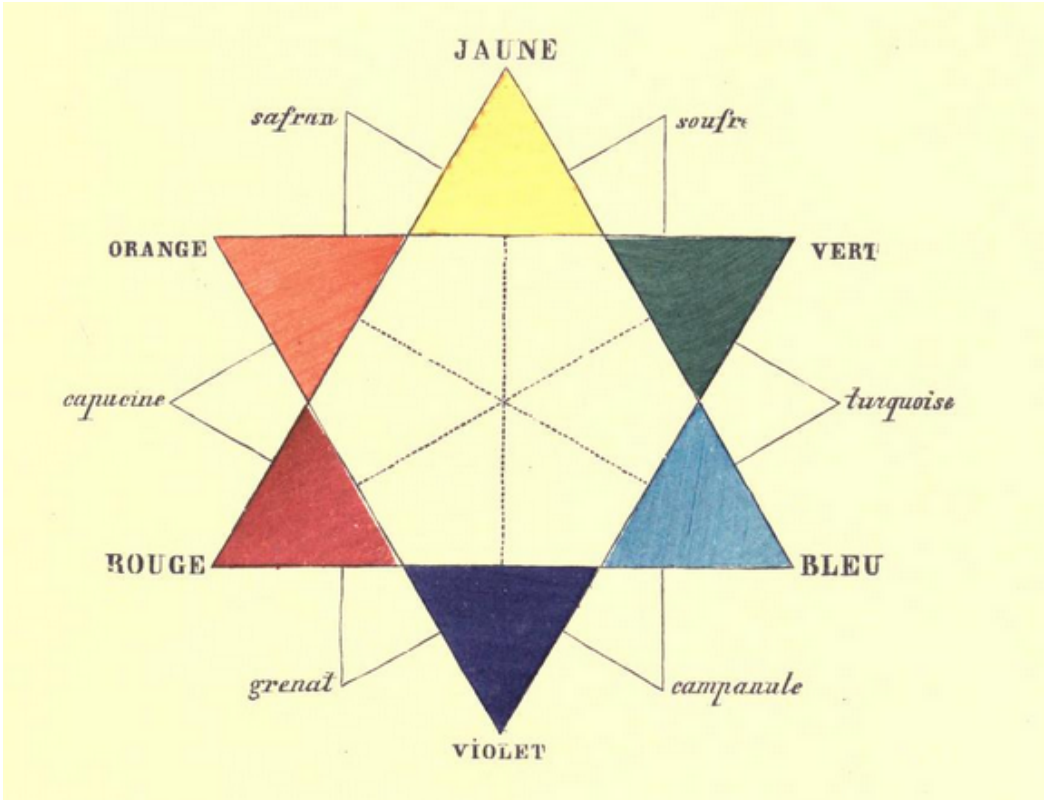


Fig. 13
Charles Blanc
Estrela de seis pontas, 1867

A lei das cores complementares ou dos contrastes simultâneos estabelecem diálogos importantes com a técnica de mistura óptica adotada pelos artistas

impressionistas. De modo geral, o Impressionismo está mais interessado na forma que a interação entre as cores é apreendida na retina do observador do que na mistura dos pigmentos de tinta em si e, por isso, são utilizadas pinceladas fragmentadas de cores puras que compõem um todo cromático complexo. Um mesmo tom é percebido de diferentes formas a depender da cor que está ao seu lado, uma vez que as cores puras são recompostas pelo olhar do observador, recuperando a unidade. Alguns anos mais tarde, os contrastes cromáticos deságuam em propostas artísticas de ambição declaradamente cientificista, como a pintura dos franceses Georges-Pierre Seurat e Paul Signac, os quais buscam, através da racionalidade, fundar um novo método para a pintura, apoiado nas leis científicas da visão. Chamado de Neo-impressionismo ou Pontilhismo, o movimento inaugurado por Seurat procura trabalhar a técnica de modo mais preciso, a partir da justaposição de pequenos pontos uniformes de cor que nunca se misturam. Assim, as sensações cromática e de luminosidade são construídas a partir de uma espécie de fórmula científica que permite a interação entre as cores quando o observador se posiciona a uma distância específica do quadro. Como sublinha Argan (1992, p. 117):

> como a luz é resultante da combinação de diversas cores (a luz branca, de todas), o equivalente da luz na pintura não deve ser um tom unido, nem ser obtido com a mistura das tintas, e sim resultar da aproximação de vários pontinhos coloridos que, a certa distância, recompõem a unidade do tom e tornam a vibração luminosa.

Importante pontuar que o desenvolvimento do Impressionismo em consonância com os estudos sobre a fisiologia e os sentidos dialoga com as ideias de Foucault ao traçar paralelos entre as reorganizações no plano da arte e os novos pontos de interesse para a ciência experimental desse momento. Lembremos que, como abordamos no primeiro capítulo deste trabalho, as relações de saber estão intimamente ligadas ao jogo disciplinar, já que é justamente a produção de conhecimento acerca do homem, em suas diversas dimensões, que permitem a sujeição e a objetivação dos corpos. Os novos saberes sobre o humano, por sua vez, repercutem a nível subjetivo produzindo novas formas de relacionamento consigo e com o mundo, formas essas que impactam direta ou indiretamente a relação que o artista, enquanto sujeito, estabelece com a pintura e com o seu trabalho. Apesar da pintura não se constituir como um recurso de docilização dos

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

corpos, o artista do século XIX, enquanto sujeito, não deixa de ser atravessado pelos mais diversos saberes e práticas que entram em jogo nesse momento. É nesse sentido que, sobre as articulações entre arte e ciência, o crítico e historiador de arte norte-americano Jonathan Crary (2012, p. 18), à luz de Foucault, vai dizer que:

> Em vez de enfatizar a separação entre arte e ciência no século XIX, o importante é ver como ambas integravam um único campo entrelaçado de saberes e práticas. O mesmo saber que permitiu a crescente racionalização e o controle do sujeito humano em função das novas exigências institucionais e econômicas foi também uma condição de possibilidade para novos experimentos no campo da representação visual (2012, p. 18).

De um lado, como pontua Sibilia (2008b), o autoexame introspectivo aponta para uma individualidade que se estrutura em torno de uma experiência privada e interiorizada; por outro lado, o sujeito dos estudos experimentais é um corpo que percebe e observa. É sobretudo em torno desse segundo polo que o movimento impressionista se ancora, já que sua pintura não se propõe a explorar o repertório afetivo da interioridade, mas a pesquisar a experiência corporal imediata diante do mundo a partir da visão. É partindo desse interesse pelo instantaneamente observável que, no que diz respeito aos motivos, encontramos entre os artistas do movimento a predileção pela paisagem e pelas cenas urbanas da vida moderna — mundo diante dos olhos —, pintadas tal como os artistas impressionistas as viam na imediaticidade. Tal escolha temática, mais do que fomentar a pesquisa impressionista de pintar os efeitos das cores e da luz sobre a visão do observador, também explora o próprio exercício de olhar para o mundo enquanto uma vista particular, que se faz a partir da posição que o sujeito experimenta no tempo e no espaço. Para o historiador de arte britânico T. J Clark (2004d, p. 253), ao pintar a parcela do mundo vista por ele, o artista impressionista vincula o olhar a uma individualidade corporificada, uma vez que "a natureza não podia sequer ser vista — ou construída como ordem apartada do humano — a não ser como algo mapeado, cuidado, transformado e não raro substituído pelo homem".

A paisagem como uma parcela do mundo vista pelo sujeito é uma concepção que pode ser discutida a partir de inúmeras obras impressionistas, porém, neste trabalho, escolhemos dar destaque a uma tela de Claude Monet que,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

mais do que explorar a impressão visual de seu mundo imediato, faz da natureza uma espécie de "paisagem íntima". Em *O Almoço* (Fig. 14), de 1873, tal "paisagem" não aparece como uma cena urbana marcada pelas evidências da industrialização nem como a vista da natureza intocada, mas sim como jardim, uma espécie de espaço natural que, em meio à urbanização, está circunscrito pelas paredes do lar. Nessa pintura, o que está em jogo é a informalidade da vida íntima e cotidiana de Monet na casa de sua família, localizada na pequena cidade francesa de Argenteuil. O jardim, cercado por galhos, flores e folhas por todos os lados, funciona como lugar de intimidade onde o artista experimenta seu mundo privado. A modernidade em *Le déjeuner*, assim, aparece tanto na escolha técnica impressionista quanto na temática, já que é através dela que Monet cria uma espécie de paisagem privada, mesclando as folhas e flores do mundo natural com objetos de caráter íntimo.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA



Fig. 14
Claude Monet
O Almoço, 1873
Óleo sobre tela, 160 x 201 cm
Paris, Musée d'Orsay

Atentemo-nos aos elementos que compõem o quadro. Numa tarde ensolarada, uma criança brinca na sombra com seus blocos de madeira. Ao seu lado, há uma pequena mesa redonda, na qual provavelmente foi realizado o almoço que dá nome à obra. Notemos que a mesa não foi limpa ao final da refeição. Restos de líquido nos copos, pães pela metade, refratários com frutas faltando e o tecido casualmente jogado sobre a superfície compõem a espontaneidade de uma cena pós almoço. Através desses elementos, intuímos que não se trata de uma situação posada ou idealizada, mas de uma experiência trivial que o pintor escolhe produzir em forma de material pictórico. Possivelmente Monet estava ali, pintando ao ar livre, o desenrolar de uma tarde em família. Sobre o banco, uma bolsa e um guarda-sol repousam esquecidos. Talvez pertençam às duas mulheres que caminham ao fundo do quadro. Talvez também pertença a alguma delas o chapéu enfeitado com flores e um laço preto pendurado em um dos galhos da árvore. Todos objetos pessoais que anunciam a intimidade, bem como a banalidade, de um almoço familiar que tantas vezes já deve ter ocorrido naquele mesmo espaço.

No que diz respeito à técnica, *Le déjeuner* é produzida a partir das tipicamente impressionistas pinceladas demarcadas, as quais, em conjunto com os elementos da cena, remetem à despretensiosidade de uma tarde de descanso. Observemos o modo pelo qual Monet pinta sua natureza, pessoal e urbana, em forma de jardim: as flores e folhas são simples pontos de cor depositados livremente sobre a tela. Tons brilhantes de verde, azul, vermelho e amarelo povoam todo o espaço, construindo os limites que fazem desse jardim parte da privacidade do lar. É interessante notar como a mulher de amarelo ao fundo se confunde entre as folhas e os galhos de uma das árvores. Para perceber essa mulher, é necessário um afastamento do olhar, escolha que opera uma quebra nas fronteiras entre o longe e o perto, entre o preciso e o impreciso, entre o estranho e o familiar — para fazermos referência a um dos conceitos de Freud.[9] Monet, em *O Almoço*, nos convida a um movimento duplo que pode ser interpretado como de aproximação e afastamento de sua intimidade.

[9] O "estranho-familiar" é um conceito elaborado por Freud em 1919 que se refere ao estranho, pessoa, coisa ou situação, que desperta uma sensação de desconforto justamente por remeter a algo que foi vivido e recalcado — aquilo que nos é intimamente familiar.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

É por isso que nas pesquisas impressionistas, que buscam reduzir a pintura à pura visualidade, a experiência subjetiva moderna não deixa de ganhar certos contornos nos trabalhos do movimento em questão. O Impressionismo se estrutura a partir das pesquisas perceptivas com grandes contribuições das experimentações científicas; todavia, apesar de não ter como finalidade explorar a afetividade íntima e individual, o pintor impressionista não deixa de marcar e reproduzir a sua condição de homem moderno e sujeito psicológico a partir da obra. Primeiramente, porque é através dos próprios campos de saber que a noção de *homo psychologicus* será produzida — ou seja, se aproximar dos estudos experimentais não significa um afastamento da subjetividade. Em segundo lugar, porque Monet, em *Le déjeuner*, provavelmente pintando *en-plein-air*, experiencia a si mesmo tanto como corpo que percebe e observa quanto como sujeito que experimenta a intimidade. É nessa medida que, a respeito das telas produzidas por Monet na última década do século XIX, Argan (1992, p. 99) escreve que Monet

> sabia raciocinar: descobrira a sensação visual autêntica, em estado puro, mas e daí? Sua finalidade, evidentemente, não haveria de ser o fornecimento de materiais de estudo para a psicologia experimental; supor que o dado autêntico da sensação visual devia ser elaborado intelectualmente, retificando a impressão imediata com o senso comum e as noções disponíveis, equivaleria a destruir a descoberta e voltar à rotina da pintura acadêmica. O que não poderia ser feito nem pela ciência nem pelo senso comum, mas apenas pela nova pintura, era a definição do tipo de atividade que se poderia construir sobre essa nova experiência sem destruí-la, isto é, qual poderia ser seu percurso e desenvolvimento na vida interior: numa interioridade que além do mais, tendia a se expressar por meio da atividade do pintor, a mesma que havia conduzido a essa experiência e agora devia levá-la adiante, determinar as razões pelas quais era uma experiência necessária, vital.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

2.4
Pós-impressionismo

Durante seu período de atividade, o grupo impressionista desempenha um papel disruptivo e essencial para a abertura de novos caminhos para a arte. Porém, apesar da importância de suas pesquisas, a partir de 1880, o projeto impressionista de captação das sensações imediatas diante da realidade vai se tornando cada vez mais insuficiente aos artistas do final dos oitocentos — visto que não é possível se ancorar exclusivamente nas impressões visuais. É nesse contexto que diversos nomes da pintura, inclusive alguns dos próprios impressionistas, passam a sentir

necessidade de um aprofundamento nas pesquisas pictóricas, trazendo novas problematizações acerca do encontro do homem com a realidade. Conhecidos como pós-impressionistas[10], tais artistas, que não formam um grupo coeso e articulado, partem dos caminhos abertos pelos impressionistas para explorar possibilidades em direções muito diversas. Dentre os inúmeros pintores que compõem o quadro de artistas desse período, escolhemos dar destaque às figuras do holandês Vincent Van Gogh e do francês Henri de Toulouse-Lautrec por considerarmos que os trabalhos dos artistas conseguem reunir, em diversas camadas, os ingredientes que fazem da pintura uma forma de pôr em obra a si próprio. Iniciamos com a análise da obra *Autorretrato com orelha cortada* (Fig. 15), de 1889, a fim de investigar os modos pelos quais Van Gogh elabora a sua condição de sujeito através da pintura.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

[10] De modo geral, o Pós-impressionismo cobre o período de 1886, quando os impressionistas realizam a sua última exposição, ao início do século XX, com o nascimento do Cubismo.



Fig. 15
Vincent Van Gogh
Autorretrato com a orelha cortada, 1889
Óleo sobre tela, 60 x 49 cm
Londres, Courtauld Gallery

Em *Autorretrato com a orelha cortada*, vemos o Van Gogh retratar a si mesmo vestindo um chapéu azul, ordenado com pelos pretos, e um sobretudo composto por vibrantes tons de azul e verde. No lugar onde deveríamos ver sua orelha, há uma faixa que se estende até o queixo do pintor, provavelmente contornando todo o seu rosto. Tal faixa pode ser considerada um dos elementos mais importantes do quadro, pois denuncia o momento em que a obra foi produzida: pouco tempo depois do famoso episódio no qual Van Gogh, em decorrência de uma briga com seu então amigo Paul Gauguin, corta fora a própria orelha. Sua face, despida de sua emblemática barba ruiva, apresenta contornos bem marcados, com os ossos das maçãs saltando do rosto. Atrás da figura do artista, um cavalete, uma gravura japonesa — referência à arte oriental que muito

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

influencia sua obra — e parte da madeira de uma janela compõem o espaço no qual Van Gogh escolhe pintar sua própria imagem. Provavelmente o pintor se encontra no quarto em que vivia, na pequena comuna francesa de Arles. Não é por acaso que o artista escolhe fazer um autorretrato nesse ambiente: pintar a si mesmo em um espaço privado é uma forma de fazer da pintura um ponto de acesso à intimidade.

No que diz respeito à técnica de Van Gogh, *Autorretrato com a orelha cortada* se destaca pelas pinceladas bem demarcadas. Notemos como, sobretudo na parede, no fragmento de janela e no casaco do pintor, o movimento do pincel se alonga verticalmente, abandonando a técnica acadêmica de fundir as cores até a invisibilidade da marcação. Tons intensos de azul, verde e amarelo povoam todo o quadro, que também conta com tons de marrom, vermelho e branco de forma mais pontual. A intensidade das cores, a demarcação da atividade do pincel e a relação entre os diferentes tons denunciam que Van Gogh muito aprendeu com a pintura impressionista. Contudo, diferentemente das pesquisas de tal movimento, seu interesse não se direciona para a representação das impressões visuais em sua efemeridade, mas sim para as relações de força que compõem um quadro. "Em virtude dessas relações e contrastes de forças, a imagem tende a se deformar, a se distorcer, a se lacerar [...]" (ARGAN, 1992, p. 125).

De um modo geral, a produção artística de Van Gogh é recheada de pontos de cores vivas e puras, que se dispõem no espaço da pintura em certas formas e ritmos. As superfícies de suas telas são vigorosamente trabalhadas através de camadas grossas de tinta e pinceladas nítidas. No que tange às formas, Van Gogh frequentemente nos apresenta uma cena com elementos aparentemente "distorcidos", escolha que evidencia sua despreocupação com uma representação fiel da realidade apreendida pela visão. Assim, alguns objetos parecem decompostos e outros têm seus contornos levados ao exagero. Para Schapiro (2010), Van Gogh abre mão das convenções clássicas sobre luminosidade e perspectiva em prol do uso das linhas e das cores de maneira mais enfática e emocional. Em outras palavras, as escolhas técnicas adotadas pelo artista fazem da arte um ato de existência, transportando à tela, através do gesto, aquilo que habita em seu interior. Estabelecendo um contraste com as pesquisas perceptivas dos impressionistas e o classicismo da arte acadêmica, Van Gogh se aproxima da autenticidade romântica, assumindo o papel de artista melancólico, atormentado

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

por sua turbulência psicológica. Se o fundamental para Van Gogh é a intensidade emocional, sua arte não segue os contornos do objeto representado, mas o próprio ritmo psicossomático do artista (FRAYZE-PEREIRA, 2005b)

> É evidente que Van Gogh não tinha a representação correta como preocupação central. Usava cores e formas para comunicar tanto seus sentimentos acerca daquilo que pintava quanto o que desejava que os outros sentissem. Não se importava muito com o que chamava de "realidade estereoscópica", isto é, o retrato fotograficamente exato da natureza. Preferia exagerar e até mudar a aparência das coisas se isso atendesse seus objetivos. [...] Van Gogh queria que as suas pinturas expressassem o que ele sentia — e, se a distorção o ajudasse a atingir seu objetivo, ela seria usada (GOMBRICH, 2013, p. 423).

Autorretrato com a orelha cortada, especificamente, é pintada em uma época de grande instabilidade emocional de Van Gogh, quando o pintor retorna à sua casa depois de vivenciar um período de internação em uma instituição psiquiátrica. Pode-se considerar que os contornos marcados pelos ossos faciais e o olhar inexpressivo remetem à debilidade na qual o artista se encontra nesse momento da vida. A textura criada pela manipulação alongada na tinta cria uma superfície enérgica e impetuosa, escolha que, além de evidenciar o trabalho de manufatura do artista, nos remete ao gesto inventivo que emerge pelas forças do ser, não do simples fazer (ARGAN, 1992). Citando Argan, o psicanalista João Frayze-Pereira defende que Van Gogh se posiciona em nítido contraste com o mecanismo do trabalho industrial, exprimindo a tragédia existencial do homem moderno ao passo que se opõe às práticas institucionalizadas causadoras dessa tragicidade. Assim, a técnica utilizada pelo artista não é uma decisão ao acaso, pois o que Van Gogh transporta através do pincel é a sua intensidade psicológica, "a relação de Van Gogh com a arte é a relação com a vida" (FRAYZE-PEREIRA, 2005b, p. 257). Para além da expressão facial debilitada, o autorretrato carrega o estado emocional do artista pelo gesto que dá cor, forma e textura à tela. De acordo com Schapiro (2010), é dos conflitos interiores que Van Gogh extrai a energia e o interesse pelo seu trabalho.

> Quando Van Gogh pinta alguma coisa excitante ou melancólica, uma pintura de grande emoção, sente-se aliviado. Experimenta no final paz, tranquilidade e saúde. A pintura é uma verdadeira catarse. O efeito final sobre ele é de ordem e serenidade, depois de um turbilhão de sentimentos (SCHAPIRO, 2010, p. 138).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

Ao longo de, aproximadamente, dez anos, Van Gogh produziu mais de quarenta obras como *Autorretrato com a orelha cortada*. Em uma de suas cartas endereçadas a seu irmão, Theo, o artista afirma que seu objetivo é "mostrar às pessoas que há algo a mais nos seres humanos para além do que o fotógrafo é capaz de extrair com sua máquina"[11], pois, para o pintor, "retratos pintados têm uma vida própria que vem do fundo da alma do pintor e onde a máquina não pode ir"[12] (VAN GOGH, 1885, [s/p]). Apesar de considerarmos que os fotógrafos também expressem suas inclinações psicológicas através de suas escolhas de tema e enquadramento, Van Gogh parece querer escavar o que habita, para além do visível, em sua instável interioridade, a fim de exprimi-lo em sua obra. E, trazendo tais conteúdos à tona, experimentar os efeitos aliviantes que vêm junto com essa expressão, de modo que aquilo o artista explora em suas telas, autorretratos ou não, é o "seu estado mental e a resolução de seus conflitos internos". Não por acaso Schapiro (2010) associa a sua pintura de paisagens a um exercício confessional. Diante do gesto que conduz à contínua experimentação de sua condição de sujeito, sujeito esse que sofre por desviar da normalidade, parece que a grande quantidade de autorretratos pintados por Van Gogh segue por este caminho: a incessante tentativa de busca — ou construção — de si próprio.

Grande amigo de Van Gogh e por ele inspirado, Henri de Toulouse-Lautrec é outro artista pós-impressionista que assume uma posição de especial destaque em nossa investigação, uma vez que foi a própria obra de Lautrec o pontapé inicial para o desenvolvimento desta pesquisa. A amizade entre os dois pintores tem início no ano de 1886, ocasião em que Van Gogh e Toulouse-Lautrec passam a frequentar o estúdio do artista francês Fernand Cormon para o estudo da pintura. Em 1887, Toulouse-Lautrec executa um retrato em pastel de seu amigo, na época com trinta e quatro anos, inspirado pelo trabalho de cores que Van Gogh explora em suas produções. Intitulado como *Retrato de Vincent Van Gogh* (Fig. 16), a obra representa o pintor holandês sentado, com uma expressão pensativa, à mesa de um dos estabelecimentos de Montmartre, famoso bairro boêmio de Paris. Van Gogh é retratado de perfil e à sua frente, sobre a

[11] "to show people that there's something else in human beings besides what the photographer is able to get out of them with his machine". Tradução nossa.
[12] "painted portraits have a life of their own that comes from deep in the soul of the painter and where the machine can't go". Tradução nossa.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

mesa, há um copo com absinto, para o qual o artista se inclina. Ao pintar o amigo de perfil — uma perspectiva incomum para retratos, em geral feitos de frente — com um copo de absinto diante de si, Lautrec revela seu interesse pela dimensão insólita da individualidade de Van Gogh, evocada tanto pelo ângulo desconhecido de seu rosto quanto pela sua relação conturbada com a bebida — fiel frequentador do bar, Van Gogh se considera um quase alcoólatra. Em *Retrato de Van Gogh*, Toulouse-Lautrec já anuncia a inclinação, que irá dominar a sua trajetória artística até o final de sua vida, pela realidade inaudita do cotidiano boêmio parisiense, uma espécie de negativo tanto da sua origem aristocrática quanto da vida burguesa do século XIX.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

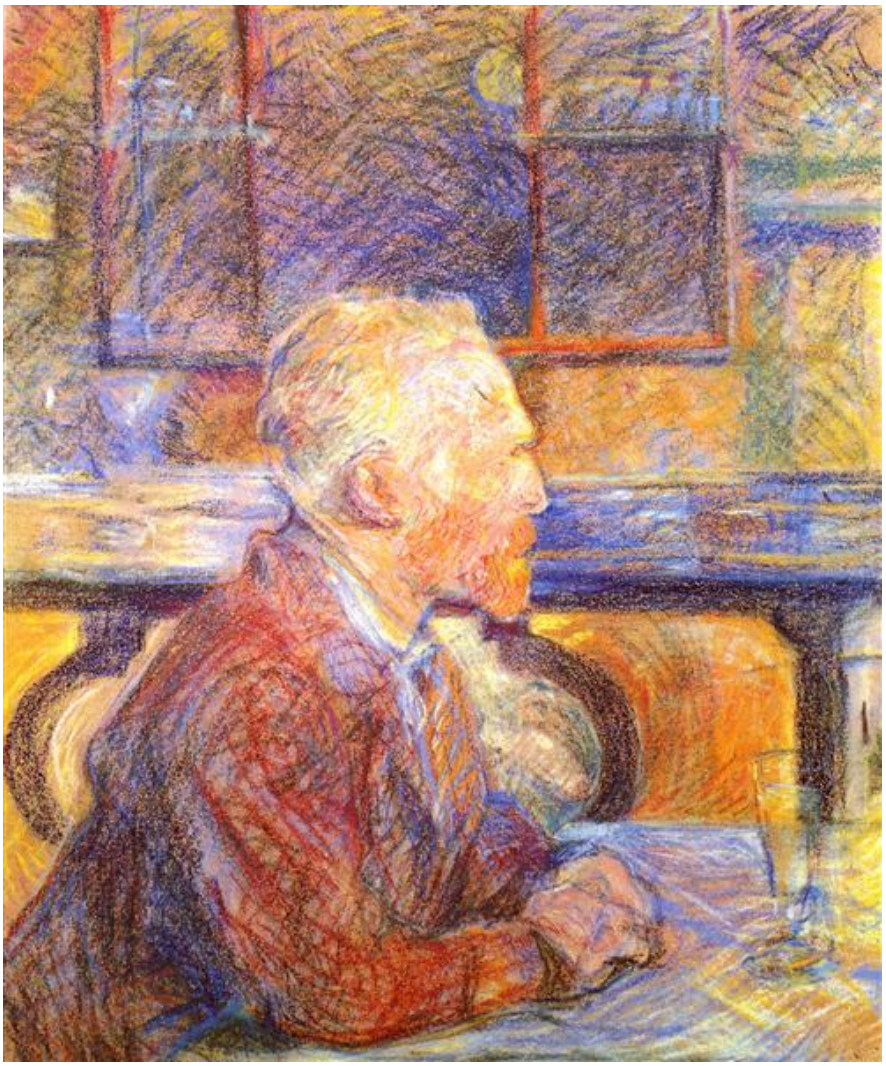


Fig. 16
Henri de Toulouse-Lautrec
Retrato de Vincent Van Gogh,1887
Pastel sobre cartão, 54 x 45 cm
Amsterdam, Van Gogh Museum

No que diz respeito à técnica, *Retrato de Van Gogh* é composta por um emaranhado de linhas, traçadas em pastel, em tons de violeta, azul, laranja e amarelo. A escolha da paleta feita por Lautrec é um elemento bastante significativo da obra, pois anuncia a influência que os recentes estudos sobre as cores exercem sobre seu trabalho. Retomando a teoria da complementaridade cromática de Chevreul e a estrela de cores de Charles Blanc, notamos que o amarelo e o violeta são tons opostos, bem como o azul e o laranja. De acordo com Lilian Papini (2015), é o pintor francês Emile Bernard, também frequentador do estúdio de Cormon, quem introduz a teoria das cores ao grupo de jovens do ateliê, que passaram a se voltar para os impressionistas e neo-impressionistas a partir de então. “Foi um período de grande vivacidade de ideias no ateliê que Lautrec

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

frequentava" (PAPINI, 2015, p. 83), escreve a autora. Para além das das relações cromáticas, o traço bem demarcado, cujo dinamismo evoca uma produção feita rapidamente, também anuncia uma importante herança impressionista na obra de Lautrec. Entretanto, apesar das influências, o interesse do artista não gira em torno da captura imediata do mundo pelo aparato visual — ainda que pinte o mundo ao seu entorno e por ele visto —, mas sim da psicologia dos personagens do cotidiano e suas formas de vida. É a individualidade do homem aquilo que apreende o olhar do artista. Segundo a biografia de Toulouse-Lautrec escrita por Lawrence e Elisabeth Hanson (1958, p. 44):

> ele não apreciava o campo e evitava desenhá-lo ou pintá-lo, ele gostava apenas de observar e desenhar os animais que por ali estavam. A '"figura", diria ele mais tarde, "é a única coisa que importa, a paisagem não passa de um acessório, destinado a revelar melhor a personalidade do modelo. Pintores só de paisagens? Coitados...

Na herança de Courbet, de Manet e do Impressionismo, Toulouse-Lautrec se dedica, no que diz respeito à temática, à pintura da realidade da vida moderna. Contudo, diferentemente de seus predecessores, as cenas que o artista pinta, sejam elas naturais ou urbanas, não são mais do que meros cenários para o que de fato o interessa: a presença humana. "Nada existe para além das personagens (...) A paisagem só deveria ser utilizada para tornar mais inteligível o caráter da personagem" (NÉRET, 2009, p. 46-48). Como resultado, observamos, na maior parte dos trabalhos de Lautrec, a simplicidade cotidiana dos indivíduos que habitam os bares, os bordéis, os circos, os teatros de variedade de Montmartre; indivíduos esses que, em geral, são retratados nos momentos de bastidores, não no palco, pois é na coxia que a vida de fato acontece. Se seu interesse, enquanto artista, é pintar a presença do homem na realidade — ele chega a afirmar que pinta as pessoas para que possa conhecê-las — é para o *backstage* que Lautrec se orienta a fim de capturar a autenticidade que, na Modernidade, está resguardada ao íntimo, à privacidade, à solidão. Como pontua Papini (2015, p. 108), Lautrec "buscava afirmar sua personalidade com uma prática pictural impiedosa e insolente na busca pela verdade por detrás das máscaras sociais".

Em obras como *No baile do Moulin de la Galette* (Fig. 17), de 1889, é possível perceber com nitidez a atração do artista pela marginalidade, representada através das cenas de bastidores da boemia parisiense. No quadro,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

Lautrec retrata o famoso salão de dança, localizado no alto de Montmartre, *Moulin de la Galette*, o qual se torna famoso no século XIX por protagonizar espetáculos eróticos, chocantes para o conservadorismo burguês. Entretanto, apesar de ser conhecido por suas apresentações ousadas, o olhar de Lautrec para o estabelecimento não se dirige para o palco, mas para as interações humanas que acontecem no local. O quadro é dividido em duas partes, indicando o caráter ambivalente da vida na Modernidade. No primeiro plano, notamos três mulheres sentadas em frente ao que parece ser um balcão. A figura feminina à esquerda, assim como Van Gogh, é representada de perfil, evidenciando o desejo do artista pelos ângulos pouco usuais, deixados à margem, da vida de parte das mulheres no século XIX. Provavelmente as três moças não estão no *Moulin de la Galette* à lazer: são prostitutas que aguardam a chegada de seus clientes. À direita, também de perfil, distingue-se a figura de um homem, sentado atrás das mulheres, usando um chapéu de coco. Richard Thompson, importante pesquisador da pintura de Toulouse-Lautrec, resgata uma resenha do crítico francês Félix Fénéon para constatar a identidade do sujeito. Apurado observador da boemia parisiense, Fénéon o chama de "Alphonse, o homem da lei". Para Thompson (2017, p. 136), "Fénéon tinha plena ciência de que 'Alphonse' era a gíria parisiense usada para "cafetão" e, de acordo com a sua interpretação, o homem de chapéu controlava as mulheres que estão sentadas com ele". No primeiro plano, portanto, vemos a interação humana a partir das relações de trabalho.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA



Fig. 17
Henri de Toulouse-Lautrec
Baile no Moulin de la Galette, 1889
Óleo sobre tela, 88,5 x 101,3 cm
Chicago, The art Institute of Chicago

Em oposição ao trabalho das prostitutas, ao fundo, observamos uma massa de pessoas, provavelmente trabalhadores do bairro, dançando e se divertindo em um momento de lazer. A cena tem o aspecto dividido graças a uma linha diagonal bruta, inspirada na composição espacial da arte japonesa, que deixa o centro do quadro vazio — contrariando a comum concepção de que os motivos precisam estar no meio da tela. Nessa massa de pessoas, conseguimos reconhecer algumas figuras específicas. À direita, um homem de casaco de gola alta e cartola é abordado por um membro uniformizado, provavelmente membro da *police des moeurs*[13]. Tal presença faz referência ao sistema regulador francês, denunciando o papel do Estado na política de funcionamento dos bordéis. Ao centro, ligeiramente para a esquerda, a dançarina e amiga de Lautrec La Goulue —

[13] Polícia dos costumes.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

apelido de Louise Weber — dança com um homem. Estabelecendo um diálogo entre arte e vida, em grande parte de suas obras, Lautrec retrata as pessoas que conheceu e com as quais conviveu durante seu período de mergulho na boemia, de modo que a pintura de amigos se torna recorrente em seu trabalho. À esquerda da tela, duas mulheres também dançam juntas, remetendo às relações homoafetivas tão comumente exploradas no trabalho de Lautrec. Em contraste com a relação — em geral, heterossexual — entre cliente e prostituta, ao pintar o encontro amoroso entre duas figuras femininas, o artista parece se voltar para onde, de fato, tais mulheres manifestam seus desejos. Para Leslie Choquette (2017) e Ruth Iskin (2017), em suas análises sobre o safismo no trabalho do artista, suas representações de casais de mulheres são as únicas pinturas em que Lautrec representa alguma ternura entre os indivíduos.

Extremamente sensível ao viés humano, Toulouse-Lautrec não deixa de explorar as suas contradições. Pois, como pontua Thompson (2017), se são as interações que chamam a atenção do artista, seus temas não poderiam deixar de explorar os contrastes e paradoxos da experiência. Em *Baile no Moulin de la Galette*, a divisão da tela em duas partes já anuncia o olhar apurado do artista para a realidade moderna, que é retratada através do jogo entre subjugação do trabalho e espontaneidade do lazer, prostituição e regulação moral, artificialidade da vida boêmia e autenticidade dos bastidores, distanciamento das mulheres em primeiro plano em relação ao seu cafetão e afetividade que as figuras femininas ao fundo compartilham entre si. Somando-se a esse jogo de ambivalência, Toulouse-Lautrec, ao passo que pinta através de gestos rápidos, fazendo uso de uma pintura *a l'essence*[14] que dá um aspecto seco e enxuto à sua obra, também nos convida a um olhar mais demorado diante de suas telas através da psicologia de seus personagens. O imediatismo e a aceleração típicos da Modernidade, tão bem inscritos em sua fatura, não anulam a complexidade das formas com as quais os sujeitos de seus quadros se relacionam consigo e com os outros.

O exagero das características físicas das figuras de suas telas, representadas de modo quase caricatural, sugerem o jogo entre a imediaticidade da aparência e a singularidade dos personagens. Enquanto, por um lado, a proximidade com a caricatura remete a um desenho feito rapidamente, produzindo

[14] Inspirado por Degas, Toulouse-Lautrec pinta com tinta à óleo diluída em terebentina, técnica que dá um aspecto seco ao quadro, como se fosse produzido com pastéis.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

a sensação de um movimento instantâneo, por outro lado, as deformações feitas pelo artista têm uma exacerbação quase expressionista que afirmam a individualidade dos sujeitos representados. Desenvolvendo um traço semelhante aos caricaturistas, o artista se torna "capaz de traduzir o caráter de um personagem apenas ao destacar de forma simplificada seus atributos fisionômicos e sua pose espontânea" (MIGLIACCIO, 2017, p. 47). Nessas nuances entre o social e o individual, em Lautrec, a pintura não é mera representação da realidade, mas sim evocação. Através da técnica que faz vibrar os olhos e dá um aspecto vertiginoso às suas pinturas, com a profusão dos traçados em diferentes orientações, o artista consegue traduzir o ritmo e o dinamismo da experiência de viver no século XIX ao mesmo tempo que revela as sutilezas da psicologia humana. Diante das obras de Toulouse-Lautrec, é possível sentir a Modernidade.

A franqueza com a qual Lautrec pinta as cenas da boemia parisiense, intensamente exploradas em seu trabalho, não é apenas resultado de uma observação atenta, mas também de um mergulho intenso do artista no mundo. Ainda que retrate o universo imediatamente visível a si próprio, Toulouse-Lautrec o faz menos pelos efeitos das cores e das luzes do que pelo fascínio pela realidade marginal que tanto contrasta com sua origem aristocrática. Desse modo, o artista ultrapassa "a concepção puramente óptica da pintura em nome de um prepotente desejo de representar a realidade humana e social, unindo vida com a arte" (MIGLIACCIO, 2017, p. 49). O artista evoca de modo brilhante a experiência da boemia moderna justamente por imergir nessa realidade, capturando, com grande intuição e sensibilidade de observação, as suas contrariedades e complexidades. Há, portanto, uma inseparabilidade que se sustenta entre aquilo que que o artista experimenta e o que aparece em suas telas, uma vez que artista nada mais é do que um sujeito que vive. Para Argan (1992), mais do que apenas se identificar com a vida, a arte de Toulouse-Lautrec corresponde a um certo modo de estar no mundo, mais intenso, ativo e brilhante. Produzindo a sua própria forma de ser, Toulouse-Lautrec inventa a sua Paris à medida que a vive, Toulouse-Lautrec inventa a sua Paris à medida que a pinta. Sua atitude livre e experimental em relação à pintura não se restringe ao campo da arte, mas se estende à sua própria forma de conduzir a existência. Não por acaso o artista dizia que, se não fosse pintor, gostaria de ser médico cirurgião: ele está interessado em intervir e modificar o ciclo da vida.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

É nessa medida que, no diálogo entre pintura e subjetividade, é possível encarar a arte de Toulouse-Lautrec como um exercício de construção de si. Vivendo com uma doença congênita que dificulta o seu desenvolvimento físico, Lautrec quebra as duas pernas no intervalo de um ano e cresce menos do que a média dos homens. Diante da dificuldade de levar a habitual vida de um membro da família Lautrec, que nutre grande interesse por cavalos e pela caça, refugia-se na pintura. É comum entre os biógrafos do artista a associação entre o interesse de Toulouse-Lautrec pela marginalidade e a sua condição física, que faz com o que artista se sinta à parte e adote um estilo de vida *outsider*. "Rejeitado pelo pai, que ele admirava, por causa de sua 'deformidade' encontrou na arte o meio de participar de um mundo que não era o seu, mas escolheu para si," reflete Luciano Migliaccio (2017, p. 58). Assim, seu trabalho se torna inseparável da própria participação do pintor, da sua experiência em primeira pessoa, na subcultura de Montmartre, onde conhece grande parte dos dos personagens que aparecem em suas produções.

Em um primeiro momento, nos primeiros anos de sua carreira, Lautrec se dedica ao universo familiar, pintando, sobretudo, retratos de família, animais e cenas de esporte — o mundo em torno de si. Impossibilitado de montar a cavalo, passa a retratar o animal obsessivamente, sob todos os ângulos. Contrastando com a mobilidade reduzida por conta de sua deficiência física, desenvolve uma fatura dinâmica que evoca o movimento. Alguns anos mais tarde, quando se muda para Paris e começa a frequentar Montmartre, Lautrec se depara com uma nova obsessão: as mulheres ruivas. Apaixonado por cabelos vermelhos, passa a pintar diversas mulheres com as quais se envolve sexualmente e/ou afetivamente na noite parisiense. Muitas dessas mulheres, inclusive, são prostitutas, com as quais parece estabelecer uma relação de identificação na posição de marginalidade. No entanto, ainda que tenha uma atitude participativa em relação à esfera dos bordéis, são poucas as pinturas em que o artista representa a si mesmo. Sua presença é evocada pelo ponto de vista da obra, de modo que "olhar para o quadro é como compartilhar um momento da existência do pintor" (MIGLIACCIO, 2017, p. 55). Assim, Toulouse-Lautrec pinta aquilo que, dentro de seu universo, o excita e, ao fazê-lo, o artista pinta algo de si, é a sua própria vida pulsional que ganha as telas. "Este pintor do homem parece debruçar-se sobre Montmartre como se olhasse

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

para um espelho (...), é ele próprio e sua vida dorida que Lautrec vai vendo" (NÉRET, 2009, p. 72).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

3
O olhar do pintor para o mundo

3.1
Corpos pelados, rostos anônimos

O que é a arte pura, segundo a concepção moderna? É criar uma sugestiva magia contendo ao mesmo tempo o objeto e o sujeito, o mundo exterior ao artista e o próprio artista.

Charles Baudelaire

O caminho percorrido até aqui buscou compreender como uma série de eventos e forças que emergiram no século XIX foram cruciais para a ascensão de um modelo subjetivo particular, caracterizado pela interioridade psicológica individualizada, o qual dialoga com as novas possibilidades artísticas que rompem com os lugares tradicionais ocupados pela pintura até então. Vimos, no capítulo anterior, que o sujeito moderno oitocentista aprendeu a assentar sua vivência "em torno de um eixo situado no centro de sua vida interior" (BEZERRA, 2002, p. 2) e que a reorganização dos modos de ser e estar no mundo é inseparável da nova relação que o artista, enquanto *homo psychologicus*, estabelece com sua obra e com o seu trabalho. A investigação que seguiremos neste capítulo, no entanto, irá se orientar por um novo rumo: o diálogo que esse pintor constrói com a exterioridade à sua volta. Pois, se a nova modulação subjetiva moderna implica em uma nova relação do homem consigo mesmo, também são significativas as transformações nos modos que o sujeito artista se relaciona com os outros indivíduos e com a realidade que o rodeia. De que formas a pintura torna visíveis os modos que o artista observa e experimenta o mundo compreendido como exterior a si mesmo? Essa é a questão que guiará a nossa análise a partir de agora.

Como nos alerta Foucault (2014), o jogo da visibilidade é um recurso fundamental para funcionamento das sociedades modernas, cuja dinâmica se desenvolve, sobretudo, em duas direções: a internalização do olhar do outro, de modo que o sujeito se torna seu próprio olhar vigilante, e a condução do olhar ao outro, que se dá a partir do jogo institucional da vigilância hierárquica. Traçando um diálogo com o campo artístico — sem justificar a arte pela dinâmica de funcionamento da disciplina, mas sustentando a leitura de possíveis pontos de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

contato —, encontramos na pintura no século XIX um movimento semelhante à interpretação foucaultiana de dupla orientação da visão. Por um lado, o artista oitocentista elabora a sua própria condição de sujeito através da pintura ao voltar seu olhar a si próprio ou ao seu mundo imediatamente visível. Por outro lado, vemos também a produção artística do século XIX elaborar, para além da condição de sujeito do próprio artista, a existência individualizada e interiorizada dos demais sujeitos que integram a paisagem das sociedades modernas. Assim, para além da orientação a si mesmo, o pintor dos oitocentos também faz do seu olhar ao outro, na banalidade de suas ações cotidianas, um ponto de partida para o nascer de uma obra. É nesse momento que começa a ganhar as telas a individualidade de homens que, em outros períodos da história, permaneceriam ofuscados pelas grandes temáticas tradicionais.

De modo geral, pode-se considerar que a banalidade cotidiana começa a ganhar espaço no universo da pintura em meados do século XIX, a partir da estruturação do movimento realista encabeçado por Courbet. Enquanto os artistas neoclássicos se orientam para a pintura de grandes narrativas históricas e mitológicas e os artistas românticos se dedicam à imaginação, ao sonho, à história local e à natureza, o Realismo se volta para a realidade sem mediações, isto é, para a vida moderna como ela é, na qual homens e mulheres fazem aquilo que se ocupam em fazer na habitualidade. Avesso à idealização dos movimentos anteriores, as figuras das telas de Courbet se apresentam, de modo geral, absorvidas em suas próprias atividades, realizando aquilo que se ocupam em fazer cotidianamente. Seus personagens não são seres idealizados, desprovidos de personalidade, mas indivíduos. As dimensões imponentes de diversas pinturas do artista também reforçam a valorização das figuras anônimas em detrimento das temáticas tradicionais, evidenciando a posição ideológica de Courbet de que as pessoas comuns são tão relevantes e dignas quanto os heróis da história. No Realismo de Courbet há, portanto, uma vida subjetiva que se demarca tanto na postura do artista — que enfrenta a realidade a partir da vivência em primeira pessoa — quanto na temática das telas — povoadas de personagens anônimos construídos a partir das experiências do sujeito moderno.

Em obras como *Enterro em Ornans* (Fig. 18), de 1849-50, Courbet escancara seus esforços para a produção de representações realistas ao pintar personagens carregados de individualidade em uma tela de dimensões imponentes

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

— seis metros de largura por três metros de altura. No quadro, o artista retrata os habitantes do vilarejo de Ornans, onde nasceu, durante a realização de uma cerimônia fúnebre no cemitério da cidade. Apenas pela observação da tela, não é possível apreender a identidade da pessoa a ser enterrada, escolha que nos faz intuir, juntamente com o título da obra, o qual remete a um enterro qualquer na cidade, que se trata da morte de algum habitante anônimo. Entretanto, uma pesquisa sobre a obra logo nos revela a hipótese de que *Enterro em Ornans* é a representação da morte do tio-avô de Courbet, temática que evoca uma certa vivência de um mundo familiar e provinciano, ainda que a cena seja desprovida de sentimentalismo e emotividade. A sensação de tristeza diante da morte é explorada na pintura tanto pelo uso de cores sombrias, como o preto e o cinza, quanto pela variedade de expressões dos diversos personagens da cena, os quais, orientando seus olhares para diferentes direções, não formam uma massa uniforme, mas têm faces carregadas de singularidade. Exposta no Salão de 1851 junto com *Os quebradores de pedras*, a tela causou escândalo por elevar uma cena trivial ao nível das pinturas históricas, rompendo com a hierarquia de temas da Academia em nome de uma arte não idealizada. E Courbet parecia entender a importância de seu trabalho para a história da pintura: explicitamente crítico às poéticas anteriores, quando questionado, o artista dizia que *Enterro em Ornans* retrata a morte do Romantismo.



Fig. 18
Gustave Courbet
Enterro em Ornans, 1849-50
Óleo sobre tela, 315 x 668 cm
Paris, Musée d'Orsay

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

Algo semelhante à cotidianidade do Realismo é encontrado nas pinturas impressionistas, que, apesar de não compartilharem o "caráter social" do movimento anterior, dedicam-se à experiência de viver — e, principalmente, ver — a vida urbana da Modernidade. Se, de acordo com Clark (2004b), a vida social, bem como os indivíduos que circulam por esse espaço, se apresentam como a realidade pública a ser observada, mais do que natural o Impressionismo, tão preocupado com aquilo que é imediatamente visível aos olhos do artista, fazer da cotidianidade das cidades parte de suas temáticas. Constituída a separação das esferas públicas e privadas, é no espaço urbano que as pessoas se reúnem para examinarem umas às outras, dando endosso à dinâmica visual capilarizada das sociedades modernas. É nessa medida que Clark (2004b) vai defender que as primeiras manifestações da arte moderna, sobretudo com Manet, estão orientadas para a realidade não idealizada da Paris do século XIX, cujas personagens muitos se afastam das figuras despersonalizadas e ideais da pintura acadêmica. Para o autor, as primeiras produções do modernismo estão interessadas na ordinariedade dos elementos que compõem o panorama social tal como ele se apresenta, sem idealizações: "as prostitutas, os cantores de rua, os cidadãos do mundo debruçando-se para fora de suas janelas, os mendigos, os tipos com binóculos" (CLARK, 2004b, p. 127).

Dada a importância de Édouard Manet para os rumos da pintura da segunda metade do século XIX, analisemos um dos quadros do pintor que, na visão de Clark (2004a), se configura como "o monumento fundador da arte moderna" (p. 129): a obra *Olympia* (Fig. 19), pintada em 1863. Na tela, vemos uma mulher nua, de pele excessivamente clara, vestindo apenas um par de chinelos e joias, repousar sobre uma cama. Às suas costas, uma outra mulher, totalmente vestida, segura um buquê de flores coloridas. Sua pele escura, em contraste com a pele branca da mulher deitada, quase se funde ao seu entorno, carregado de cores profundas, conduzindo a sua face a uma quase invisibilidade. Pelos trajes, é possível intuir que tal figura feminina seja a representação de uma trabalhadora doméstica, cuja olhar se orienta para a mulher branca sem ser correspondido, sugerindo um certo distanciamento emocional entre as duas personagens. Na base da cama, também quase desaparecendo por conta da proximidade de tons entre a figura e o fundo, um gato preto de pelos eriçados se espreguiça.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

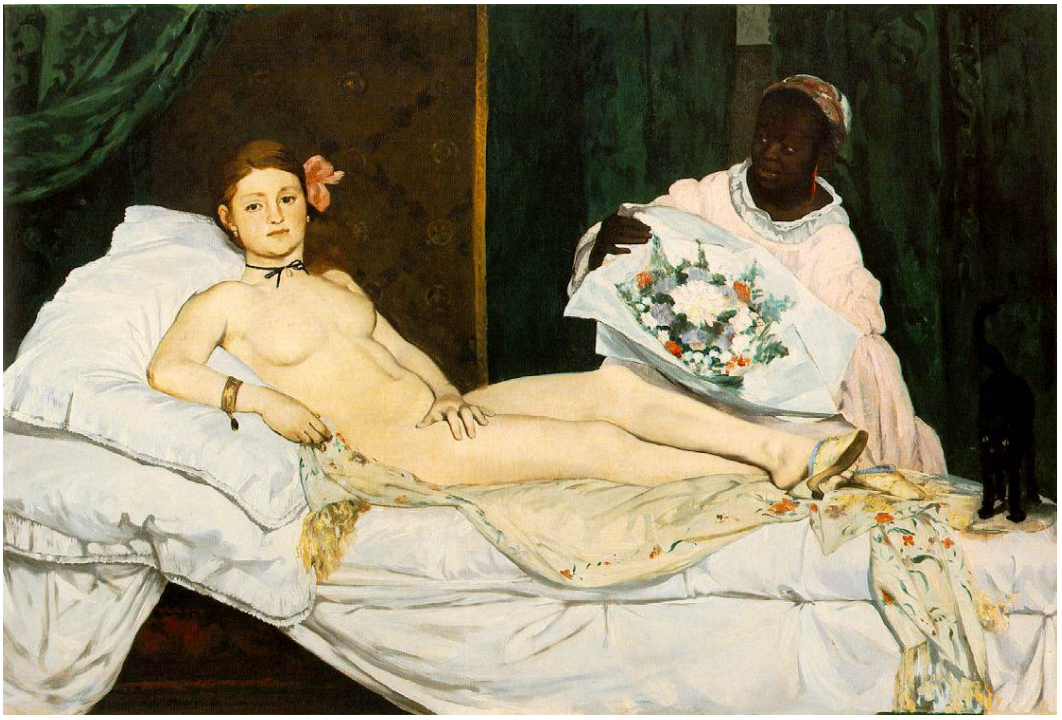


Fig. 19
Édouard Manet
Olympia, 1863
Óleo sobre tela, 130 x 190 cm
Paris, Musée d'Orsay

A cena como um todo se constrói a partir de um intenso contraste entre as áreas de cores demasiadamente claras — a pele da mulher branca, os lençóis sobre a cama, a roupa da mulher ao fundo e a embalagem do buquê — e as áreas de cores escuras — a pele da mulher negra, o gato preto, a cortina verde e as paredes e a base da cama marrons. É interessante notar como, ao contrário da pintura tradicional, a luminosidade da cena, em vez de construída a partir da cor branca banhando a superfície dos elementos, parece emanar das próprias figuras. As cores mais vibrantes — o vermelho, o verde, o azul e o amarelo — estão reservadas a pontos específicos do cenário, como o drapeado da colcha sobre a qual a figura feminina se deita, enfeitada por motivos florais. O elemento floral se repete em seus cabelos, presos e ordenados com uma orquídea, assim como no buquê que a outra figura feminina oferece. Por se passar em um quarto, temos a sensação de que flagramos um momento privado dessas personagens, no entanto, a mulher deitada — que, como veremos adiante, provavelmente se chama Olympia — tem consciência de que está sendo vista. Seus olhos se dirigem para

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

fora da tela, encarando o espectador de modo confrontador, sem qualquer tipo de censura ou modéstia.

Para a produção de *Olympia*, Manet parece ter se inspirado em uma antiga tradição de Vênus nuas, temática muito trabalhada ao longo dos séculos por nomes da pintura como Sandro Botticelli, Alexandre Cabanel e William-Adolphe Bouguereau. Contudo, apesar de consistir uma temática relativamente comum dentro da história da arte, já que corresponde a uma importante figura da mitologia, diversos autores — dentre eles, Clark (2004a) — apontam que a *Olympia* de Manet carrega influências diretas de uma Vênus bem específica: a *Vênus de Urbino* (Fig. 20), pintada por Ticiano em 1538. E uma série de elementos nos permitem perceber essa influência. Em ambas as telas, observamos jovens nuas deitadas, cujas poses são essencialmente as mesmas, em uma cama coberta por lençóis de cores claras. À direita das duas obras, vemos a figura de um pequeno animal. No caso de *Olympia*, há um gato; em *Vênus de Urbino*, um cachorro. No fundo das telas, há a representação de uma outra mulher.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

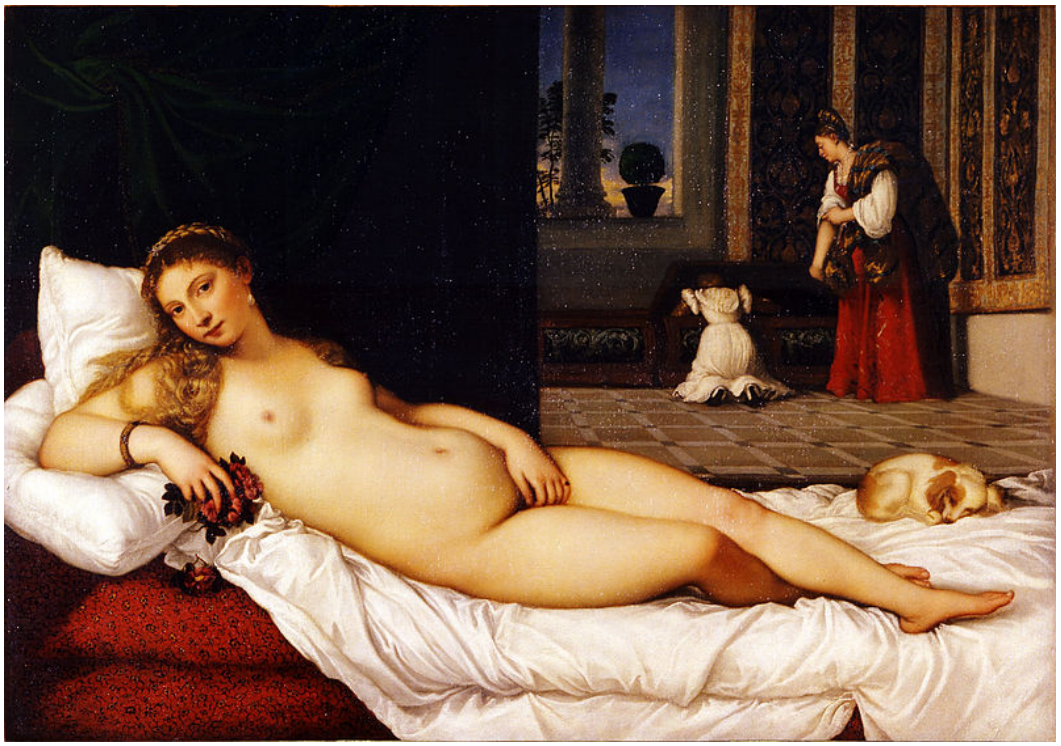


Fig. 20
Ticiano
Vênus de Urbino, 1534
Óleo sobre tela, 119 x 165 cm
Florença, Galleria degli Uffizi

Importante pontuar que, embora *Olympia* tenha claras influências da Vênus de Ticiano, a recepção das duas obras pelo público se deu de maneiras radicalmente distintas. Desde o Renascimento, era perfeitamente aceitável pintar corpos femininos desnudos como recurso de simbolização de imagens alegóricas ou míticas. No entanto, era preciso que essa nudez, para ser aceita pela tradição acadêmica, respeitasse certo número de regras, as quais supostamente garantiriam o grau de idealização necessário ao corpo humano alçado a uma dimensão quase divina. De acordo com o escritor Camille Lemonnier (apud CLARK, 2004a, p, 187), o "nu na arte, para se manter virgem, deve ser impessoal e não pode se particularizar; a arte não tem o que fazer com uma pinta no pescoço ou com uma verruga no quadril". E completa: "O nu tem algo da pureza das criancinhas que brincam nuas umas com as outras". A *Vênus de Urbino* respeita tais princípios da nudez ideal, mas *Olympia* não. Diferentemente de sua predecessora, a tela de Manet causa um verdadeiro escândalo quando exposta no Salão de Paris de 1865. Os críticos da época consideraram sua imagem feia, suja, decrépita, bizarra e imoral, para usar alguns dos adjetivos adotados em seus escritos. Seu corpo foi considerado deformado e sua pele, cadavérica. Alguns chegaram a compará-la com um gorila de borracha. O crítico Félix Deriège (apud CLARK, 2004a, p. 151), por exemplo, faz a seguinte pontuação:

> Está deitada em sua cama, não tendo emprestado da arte outro ornamento senão uma rosa, com que prendeu sua cabeleira. Essa mulher ruiva é de uma feiúra completa. Seu rosto é estúpido, sua pele é cadavérica. Ela não tem forma humana. Manet a desfigurou de tal maneira que não lhe seria possível mover nem braços nem pernas. Ao seu lado, vê-se uma negra que traz um buquê e, a seus pés, um gato que desperta e se espreguiça, um gato de pêlos eriçados que parece saído do sabá de Callot. O branco, o negro, o vermelho, o amarelo fazem uma confusão pavorosa nessa tela; a mulher, a negra, o buquê, o gato, todo esse caos de cores disparatadas, de formas impossíveis, chama a atenção e desconcentra

Diante de tantas críticas escandalizadas, as quais hoje nos pareceriam tão desproporcionais, é quase inevitável nos questionarmos o que há de tão ofensivo no quadro. Afinal, de que maneira uma mulher deitada pode ser tão imprópria? Em certa medida, grande parte da polêmica advém da ousadia de Manet no que diz respeito às suas escolhas técnicas. Fazendo uso de contrastes acentuados, o artista, com *Olympia*, abre mão das formas arredondadas, feitas a partir de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

diferentes densidades de sombra, de modo a criar corpos e objetos achatados, sem gradações uniformes de luminosidade. Para Coli (2019, p. 168), Manet pinta suas figuras "como as cartas do baralho, isto é, em duas dimensões", simplificando os volumes. Além disso, enquanto o fundo da tela tende à quase total escuridão, a mulher deitada exibe uma pele de claridade implacável, que, tal como a própria temática do quadro, acrescenta ainda mais brutalidade à cena. Para Argan (1992), a luz em Manet não é um raio que atinge os objetos, acentuando as partes mais salientes da superfície, nem parece incidir de um local específico. Nas palavras do autor, "a quantidade de luz se identifica com a qualidade das cores" (1992, p. 97), ou seja, no quadro, a luz e a sombra não passam de simples manchas de cor, que formam, juntas, uma sensação visual. Sem os efeitos de luminosidade, não há construção de volume; sem construção de volume não há, por sua vez, vazio. Assim, Manet não produz diferenciações entre corpos sólidos e espaço, pois todos os elementos formam um único contexto — as figuras não estão dentro do ambiente, mas sim o constituem. O espaço de Manet, portanto, em muito se difere da pintura acadêmica.

Todavia, para além das inovações de Manet no que diz respeito à construção do espaço e ao uso das cores, T. J. Clark (2004a) sugere que o escândalo também se deve, em grande medida, à ousadia de Manet em jogar com — e alterar — o lugar da nudez feminina através da figura da prostituta, categoria social que a cultura gostaria de manter imóvel nas sombras. Pois, sim, *Olympia* retrata uma prostituta, e uma série de elementos na cena evidenciam a sua condição. A começar pelo próprio nome do quadro. De acordo com um estudo realizado pelo médico Alexandre Jean Baptiste Parent-Duchatelet, em 1836, Olympia era um dos pseudônimos preferidos das prostitutas do século XIX (CLARK, 2004a). Para além do nome, o corpo totalmente despido da mulher, com exceção dos sapatos, da flor e das joias, também nos remete à sua profissão. As diversas flores que permeiam o cenário — no cabelo, na colcha e no buquê, provavelmente enviado por um algum cliente da mulher — funcionam como símbolos da feminilidade, carregada de eroticidade no quadro. A substituição do cachorro da Vênus de Ticiano pelo gato também não parece ser uma escolha impensada: o gato preto é tradicionalmente associado à superstição, ao feminino e à sexualidade. Assim, quase todos os elementos da cena fazem referência à vulgaridade.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

No entanto, a despeito de toda polêmica que ronda a exposição de *Olympia* no Salão de Paris, a temática da prostituição não pode ser considerada uma novidade no universo da arte. A cada ano, tal Salão recebia um certo número de obras que faziam referência à classe da prostituta, mas sempre com uma ressalva: somente através da figura da *courtisane*. Como nos diz Clark (2004a, p. 167), "a categoria da cortesã era o que podia ser representado da prostituição, e, para que isso pudesse acontecer, ela tinha de ser arrancada do exame de meras mercadorias sexuais que podiam ser vistas fazendo uso das ruas". Ao contrário das prostitutas das classes sociais mais baixas, a cortesã transita pelos papéis do século XIX, passando-se por uma mulher sem identidade e, ao mesmo tempo, com muitas. Seu domínio era o faz-de-conta; ela encarna a forma ideal da mulher e do desejo (CLARK, 2004a). Portanto, o problema da prostituta de Manet não reside na prostituição como categoria, mas na vulgaridade de sua representação. Enquanto a pintura da cortesã responde de acordo com o campo de referências confortável e arcaico, evocando a idealização de um corpo desmaterializado, a personagem de Manet foge da sutileza, da pureza e da harmonia da feminilidade tradicional. Para Clark (2004a) é evidente que a mulher nua em *Olympia* não se trata de uma *grande cocotte*, e seu corpo pelado é o responsável por trazer à tona sua mundana sexualidade.

Retomemos a célebre teorização acerca do nu feminino, já citada na introdução deste trabalho, proposta por Clark (1956). Para o autor, as imagens dos corpos humanos já tiveram estatutos distintos a depender dos diferentes contextos nos quais estavam inseridos ao longo da história da arte. Fazendo uma diferenciação entre dois regimes de nudez na pintura, o autor defende que, desde o Renascimento até o Neoclassicismo, a imagem do corpo desvestido esteve associada, predominantemente, às temáticas míticas e religiosas. Nessas pinturas, prevalece um tipo de nudez — a qual o autor chama de *nude* — ligada à beleza de uma forma ideal que, em sua pureza sagrada, distancia-se em diversos níveis do corpo real em sua crua mundanidade. A partir da Modernidade, porém, em consonância com as inúmeras transformações que incidem sobre as superfícies dos corpos e se estendem ao campo da pintura, alguns artistas começam a profanar essa nudez imaculada, criando nas telas corpos femininos comuns, desavergonhadamente desvestidos, em um regime de representação que Clark chama da *naked*.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

Estabelecendo um paralelo com as concepções de Clark acerca da nudez feminina na pintura, pode-se considerar que Manet choca os espectadores do Salão de Paris justamente por profanar sua figura feminina, exibindo um corpo pelado — *naked* — em toda a sua sexualidade mundana. E, ao fazê-lo, o pintor também profana a própria pintura, reduzindo a imagem divina de Vênus a uma ordinária trabalhadora sexual da Modernidade. Orientando seu olhar para o banal e o cotidiano, Manet dá endosso à ideia de que a arte deve retratar a vida de maneira direta, postura que ilumina a vivência do sujeito moderno em toda a sua brutalidade. E, ao transformar a deusa Vênus em uma simples prostituta, o pintor também reafirma o compromisso baudelariano de ser um pintor de seu próprio tempo, um artista da Modernidade. Não nos esqueçamos que, apesar das críticas se voltarem, predominantemente, para a mulher deitada, há uma segunda mulher na tela. Uma trabalhadora negra que, assim como na vida cotidiana, está quase invisível nas sombras da sociedade. Desse modo, a Modernidade da obra de Manet se faz visível em diversos níveis, ganhando contornos na redução de uma figura divina à condição de prostituta; na exposição de um corpo despido que, no jogo entre o público e privado, deveria se reservar à intimidade; e na representação quase despercebida de uma categoria de mulher e trabalhadora que a sociedade quer ignorar.

Trazer o foco da pintura para o corpo em sua condição humana é, contrariando as concepções de Camille Lemonnier, anteriormente mencionadas, uma forma de particularizar o nu, reafirmando o corpo como parte de um indivíduo. Nos atentemos para o rosto da mulher deitada, que nos encara sem qualquer tipo de pudor. Tal como a nudez, que sofre na Modernidade um importante deslocamento, o século XIX protagoniza, também, um novo regime de facialidade, o qual dá à imagem do rosto novos lugares e significados. Courtine e Haroche (2016) pontuam que, circunscrita a uma dinâmica de forças que esquadrinham e individualizam os corpos, a face passa a ser vista tanto como fragmento de um organismo fisiológico quanto como signo de uma identidade imersa na massa social. Desse modo, no seio da multidão que vaga pelo espaço urbano, os sujeitos se afrontam com o olhar, que observa, vigia e julga a partir dos traços impressos nos corpos e rostos. É através desse múltiplo vigiar que é possível saber com que tipo de pessoas se instauram os contatos. “Estamos lidando com um burguês ou com um proletário? Com um cidadão pacífico ou com

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

um homem perigoso? Com uma mulher honesta ou uma mulher de má vida?" (COURTINE; HAROCHE, 2016, p. 238). Em um curioso jogo de ambiguidade que marca a Modernidade dos oitocentos, é justamente pela aparência que o homem moderno tenta encontrar notícias sobre a índole, bem como sobre a classe social a qual cada sujeito pertence. É pelo detalhe visível que a condição de prostituta de *Olympia* se escancara, e localizar a sua categoria de trabalho é o que permite elucidar uma parte essencial de sua personalidade: a sua moralidade corrompida. Enquanto a figura cortesã brinca com as categorias de prostituta e "mulher honesta" — para usarmos uma expressão de Clark (2004a, p. 168) — a partir da sua aparência, a mulher de *Olympia* torna a sua classe e a si mesma explícitas.

3.2
Profundidade na tela

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

Influenciado por Manet, uma vez que o pintor é considerado uma espécie de guia para o movimento impressionista, o francês Edgar Degas[15] é outro artista que, no decorrer das duas últimas décadas do século XIX, escolhe dar luz à cotidianidade dos corpos pelados em momentos de privacidade através de suas telas. Dentre as diversas produções de Degas ao longo de sua trajetória artística, duas inclinações do pintor se mostram especialmente relevantes, absorvendo a sua energia à quase exclusão de todo o resto: as bailarinas e a nudez feminina. Embora as cenas de balé sejam consideradas suas obras mais famosas, as mulheres de Degas nos seus ambientes íntimos se apresentam como uma temática especialmente relevante para a nossa investigação sobre a subjetividade moderna. Trotter (2009) pontua que, do final dos oitocentos ao início dos novecentos, Degas produz cerca de 250 obras que exibem mulheres despidas, a maior parte delas no espaço da toalete, durante a execução das atividades íntimas do cotidiano. Apesar do grande número de obras que giram em torno dessa temática, escolhemos dar destaque a uma tela específica, a qual consideramos trazer elementos importantes

[15] Embora Degas tenha participado de exposições impressionistas, suas pesquisas se divergem em diversos pontos dos estudos visuais realizados por outros artistas do grupo, sobretudo Monet e Renoir. Para além da preferência pelo trabalho em ateliê e da realização de esboços preliminares — o que contraria a pintura *en-plein-air* do Impressionismo — o interesse de Degas gira mais em torno do movimento no espaço do que da apreensão dos efeitos cambiantes da luz e das cores na retina do artista.

sobre a modulação subjetiva da Modernidade. O quadro a seguir (Fig. 21) se chama *A Banheira* e foi pintado por Degas em 1886.

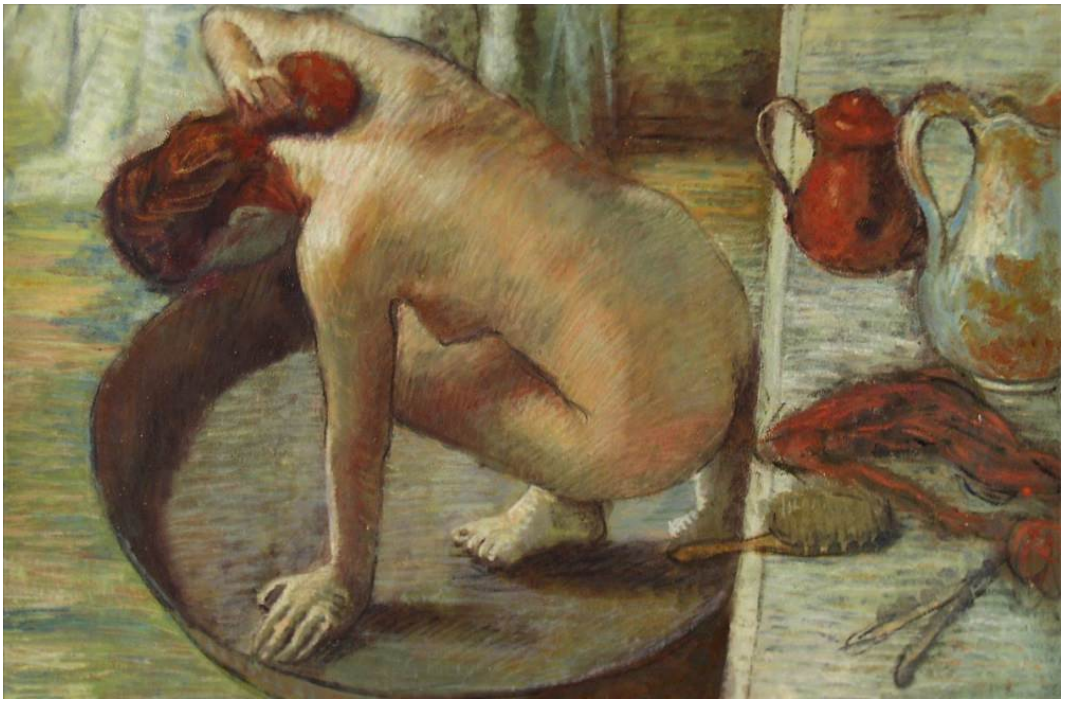


Fig. 21
Edgar Degas
A Banheira, 1886
Óleo sobre tela, 60 × 83 cm
Paris, Musée d'Orsay

Em *A Banheira*, vemos uma mulher, completamente nua, agachada sobre uma espécie de pequena banheira durante o banho. Sua face está oculta por conta da posição da personagem, que olha em direção ao chão concentrada em sua atividade. Sua mão esquerda repousa sobre o fundo da banheira, auxiliando a mulher a se sustentar em sua posição, enquanto a mão direita é levada até a região da nuca. Não é possível apreender com precisão se a personagem acaricia seus cabelos ruivos ou se massageia o pescoço com uma bucha, cuja cor se confunde com a tonalidade de seus fios. Observemos como a figura da mulher, apesar de nos atentarmos a ela, não está em primeiro plano. Sua imagem divide o espaço com uma bancada que ocupa, aproximadamente, um terço do quadro, quase se sobrepondo ao corpo da personagem. Sobre a superfície, estão alguns objetos que fazem parte do momento do banho, como a jarra de água e a escova. A disposição dos diversos elementos da cena nos causa um certo estranhamento por conta da perspectiva oblíqua e do corte abrupto, que, dividindo a nossa atenção entre a

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

mulher e a bancada, retarda nosso encontro com a personagem. Tal construção espacial, feita por um desvio de ângulo, coloca aquele que observa em uma incômoda posição: a de *voyeur*, o qual espia a mulher se banhando sem que esta se dê conta de que é observada.

A sensação de *voyeurismo* não está presente apenas nessa obra, sendo encontrada na maior parte das produções de Degas que se passam no ambiente da toalete. Assim, ao pintar tais cenas, o artista constrói um espaço visto à espreita, como se o observador olhasse através de uma fechadura ou porta entreaberta. Jogando com os limites entre o público e o privado, as mulheres de Degas exibem seus corpos despidos — *naked*, para fazermos referência ao estatuto da nudez proposto por Clark (1956) — no decorrer de uma situação íntima, que se desenrola diante dos nossos olhos. Essa dicotomia não é para nós uma novidade, visto que, no primeiro capítulo deste trabalho, já acompanhamos o processo de diferenciação entre o que pode ser exposto ao olhar do outro e o que deve se recolher aos ambientes de intimidade. Nesse momento, o lar se constitui enquanto um espaço restrito às relações íntimas e familiares, encontrando nos espaços dos quartos e dos banheiros os cômodos ideais para as atividades solitárias, que cultivam a vivência da introspecção. E são justamente esses quartos e banheiros, cujas atividades se escondem dos outros membros da casa, os ambientes priorizados por Degas em suas telas. No entanto, embora os atos proferidos em cada um deles marquem os momentos de maior intimidade do sujeito, a pintura de Degas nos mostra que é também nesses lugares que os indivíduos realizam seus rituais de preparação para a aparição pública. Em outras palavras, o ato de "arrumar-se" — que engloba se banhar, se secar, escovar os cabelos, se vestir — é o momento de transição entre o recolhimento da privacidade, onde o sujeito verdadeiramente é ele mesmo, e a ida para o convívio público, onde o indivíduo manifesta a sua persona social. É nessa medida que a pintura de Degas é uma espécie de flagrante: despida das aparências sociais, é no espaço da toalete que o autêntico da mulher se revela.

Todavia, apesar do corpo feminino desvestido remeter desvelamento da intimidade que se recolhe à privacidade do lar, *A Banheira* conserva algo do inacessível que reside na interioridade da mulher que se banha. Lembremos que o sujeito moderno, na condição de *homo psychologicus*, experimenta uma dimensão psicológica restrita a si mesmo, cujos conteúdos só se tornam acessíveis ao outro

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

quando expressos por imagens ou palavras. Em *A banheira*, flagramos uma mulher durante uma de suas atividades íntimas e, assim, temos acesso a algo de sua privacidade. Contudo, sua interioridade ainda se preserva enigmática, pois não é possível acessar plenamente a sua verdade recôndita pela aparência corporal. Em uma postura meditativa, a mulher da cena, mais do que simplesmente realizar uma ação íntima, parece fazer do banho um investimento subjetivo, transformando esse momento de privacidade em uma prática introspectiva. E, ao observá-la, temos a sensação que a personagem está tão entregue à sua interioridade, em uma espécie de imersão em si mesma, que nem mesmo consegue notar a presença de um observador que a vigia.

Podemos considerar, portanto, que Degas explora as novas formas de vida e de experimentação de si mesmo ao fazer de sua personagem um sujeito da Modernidade. Sujeito esse que encontra na solidão, na intimidade e na introspecção as vivências constitutivas do modo de ser hegemônico da atualidade oitocentista. Diante de suas obras, assumimos a posição de *voyeurs*, aqueles que observam a privacidade das mulheres em estado autoabsorvido, impossibilitados de acessar por completo a autenticidade que se reserva não apenas à privacidade do lar, mas à intimidade da vida interna. É interessante perceber como Degas trabalha em sua obra o jogo entre profundidade e superficialidade. Na cena, uma mulher faz do banho uma atividade introspectiva, uma prática de cultivo da sua própria experiência individualizada e interiorizada. Ao mesmo tempo, a cena é invadida pela superfície pouco profunda da bancada, a qual, quase se sobrepondo à personagem, produz uma perspectiva enviesada que faz a imagem se aproximar mais de um fotograma do que de uma janela — já que Degas é amplamente influenciado pela fotografia. Assim, para além da temática, da forma de pintar e da postura do artista, os artistas do século XIX rompem, ainda, com as concepções tradicionais de construção do espaço. Em *A Banheira*, Degas explora a profundidade da vida psíquica da mulher sem recorrer à profundidade espacial da perspectiva linear.

Para compreendermos as modificações que o século XIX protagoniza no que tange a perspectiva, é preciso, antes de tudo, abordar brevemente como o espaço da pintura foi tradicionalmente estruturado. Em sua clássica teorização

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

sobre a perspectiva como forma simbólica[16], o crítico e historiador de arte alemão Erwin Panofsky (1999) defende que os modos de concepção espacial na pintura já tiveram diferentes estatutos a depender dos valores e das formas de vida que entram em jogo nas diferentes épocas. Quando nos debruçamos sobre a tradição acadêmica da pintura, contra a qual os impressionistas direcionam suas críticas, estamos diante de um espaço construído através da perspectiva linear, técnica de representação desenvolvida no renascimento italiano a partir das investigações dos arquitetos Filippo Brunelleschi e Leon Battista Alberti. Segundo o estudioso, a construção em perspectiva, sistematizada em meio aos estudos da geometria, não corresponde a uma forma natural do espaço, universal a todas as sociedades e épocas, uma vez que se constitui através de uma certa relação entre o homem e o mundo. A partir da atribuição arbitrária de um ponto de fuga, localizado em um horizonte virtual definido pela linha do olho e para o qual as ortogonais são conduzidas (Fig. 22), a perspectiva linear visa criar um espaço tridimensional homogêneo, ordenado e infinito que permite o mergulho do olhar no quadro. Prolongando-se em todas as direções para além da superfície, a obra se estrutura como uma fatia ou janela da realidade, sem se restringir aos limites das bordas.

> Esse é o procedimento técnico comum para a pintura em perspectiva: o pintor desenha a cena como se estivesse diante de uma janela, através da qual a visão, agora monocular e imóvel, mergulha na distância do espaço. Os objetos são representados por dedução matemática, a partir de sua aparência para o olhar imóvel do espectador (NEIVA JR., 1986, p. 32).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

[16] Segundo Panofsky, dentro do constructo simbólico, a perspectiva pode ser compreendida como um sistema de linguagem, uma vez que, assim como a palavra, se estrutura como uma forma de captar e de descrever o mundo. Desse modo, a perspectiva linear é uma espécie de linguagem visual aprendida pelo homem.

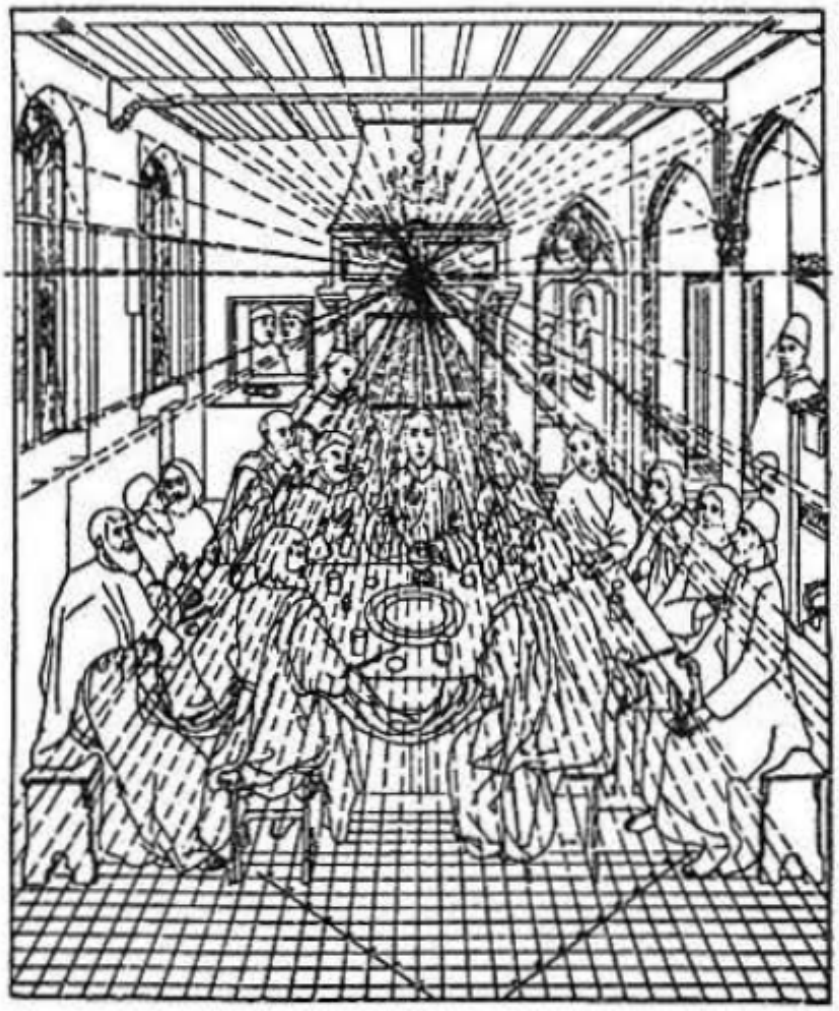


Fig. 22
Construção da perspectiva linear em *A Última Ceia*, 1465, de Dirk Bouts

Como vimos, é a partir do Renascimento que um primeiro modelo de subjetividade começa a se produzir nas sociedades ocidentais e, segundo Panofsky (1999), a perspectiva linear do Renascimento é a forma simbólica através da qual o espírito do homem da Idade Moderna se exprime. Distanciando-se da autoridade da Igreja, o homem renascentista se orienta para sua própria condição humana, dotada de uma faculdade racional, e a técnica da perspectiva faz coro a essa nova configuração do homem renascido ao conceber o espaço como puramente matemático. Como símbolo de uma nova forma de ser humano e da visão europeia renascentista, Panofsky (1999) articula diálogos entre a perspectiva linear e as linhas de força de sua época em duas direções distintas. Por um lado, tal técnica de construção espacial faz com que a arte se oriente a partir de leis matemáticas exatas constantes; por outro lado, tais regras estão associadas às condições de um homem que é tomado como medida para todas as coisas. Assim,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

a perspectiva linear é, ao mesmo tempo, a sistematização do mundo exterior e o alargamento dos domínios do indivíduo, o que o autor chama de ponto de vista subjetivo. "A perspectiva linear abre a arte ao reino do psicológico", escreve Panofsky (1999, p. 67).

> Como todo o paradigma converge em um dos olhos do observador, o observador se torna central para a visão de mundo estabelecida. O observador é espelhado no ponto de fuga e, assim, construído por ele. O ponto de fuga dá ao observador um corpo e uma posição. Mas, por outro lado, a importância do espectador também é prejudicada pela suposição de que a visão segue leis científicas. Enquanto dá poder ao sujeito por colocá-lo no centro da visão, a perspectiva linear também mina a individualidade do observador, sujeitando-a a leis de representação supostamente objetivas[17] (STEYERL, 2011, [s/p]).

A partir daí, a perspectiva linear vai se constituindo como um dos fundamentos mais importantes da pintura europeia até meados do século XIX, quando a atitude crítica às convenções artísticas coloca em questão a sua primazia. Como exploramos ao longo desta dissertação, em artistas românticos, como Delacroix, já observamos uma certa recusa às normas acadêmicas através do emprego das pinceladas vívidas e expressivas. No realismo de Courbet, por sua vez, acompanhamos os temas clássicos defendidos pela academia de arte serem substituídos pela ordinária vida dos indivíduos em ambientes urbanos e rurais. Diante de tantos deslocamentos em relação à tradição, a perspectiva linear não poderia passar despercebida: o despontar da arte moderna também passa pela ruptura com as tentativas de representação tridimensional sobre uma superfície. Com Manet e os impressionistas, acompanhamos o espaço da tela ser tomado em sua bidimensionalidade, com todos os seus limites e possibilidades, em um procedimento de radicalização da crise da tradição artística que vem se anunciando desde as primeiras décadas do século XIX. Assim, apesar da perspectiva linear estar associada com uma certa dinâmica existencial, as condições de vida impostas pelos oitocentos implicam em maneiras particulares

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

[17] "As the whole paradigm converges in one of the viewer's eyes, the viewer becomes central to the worldview established by it. The viewer is mirrored in the vanishing point, and thus constructed by it. The vanishing point gives the observer a body and a position. But on the other hand, the spectator's importance is also undermined by the assumption that vision follows scientific laws. While empowering the subject by placing it at the center of vision, linear perspective also undermines the viewer's individuality by subjecting it to supposedly objective laws of representation". Tradução nossa.

de ser, as quais reverberam, de maneiras mais ou menos diretas, nos modos pelos quais o homem percebe e representa o mundo.

Nesse período de reorganização do campo artístico e de transição para novos paradigmas visuais, chama a atenção o trabalho de um artista inglês que exerce influências importantes sobre os pintores franceses da segunda metade do século XIX: William Turner. Dentre seus inúmeros trabalhos, escolhemos dar destaque à obra *O navio negreiro* (Fig. 23), pintada em 1840, pela forma que a produção materializa a direção para a qual apontam as novas possibilidades de construção do espaço. Retratando um episódio real ocorrido em 1781, o quadro mostra o exato momento em que o capitão do navio britânico Zong ordena o lançamento de cento e trinta e dois homens escravizados ao mar, episódio que se torna símbolo dos horrores do tráfico negreiro. A obra, com um claro intuito político, exibe um mar revolto pintado em cores escuras e sombrias, carregando os fragmentos de corpos dos indivíduos rodeados por animais. Ao fundo, vemos a embarcação que fazia o transporte dos homens escravizados quase escondido em meio à agitação das ondas. Sem delimitações precisas, o céu e o mar se fundem através de pinceladas bastante expressivas, construindo o efeito enevoado que se torna característico do trabalho de Turner.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

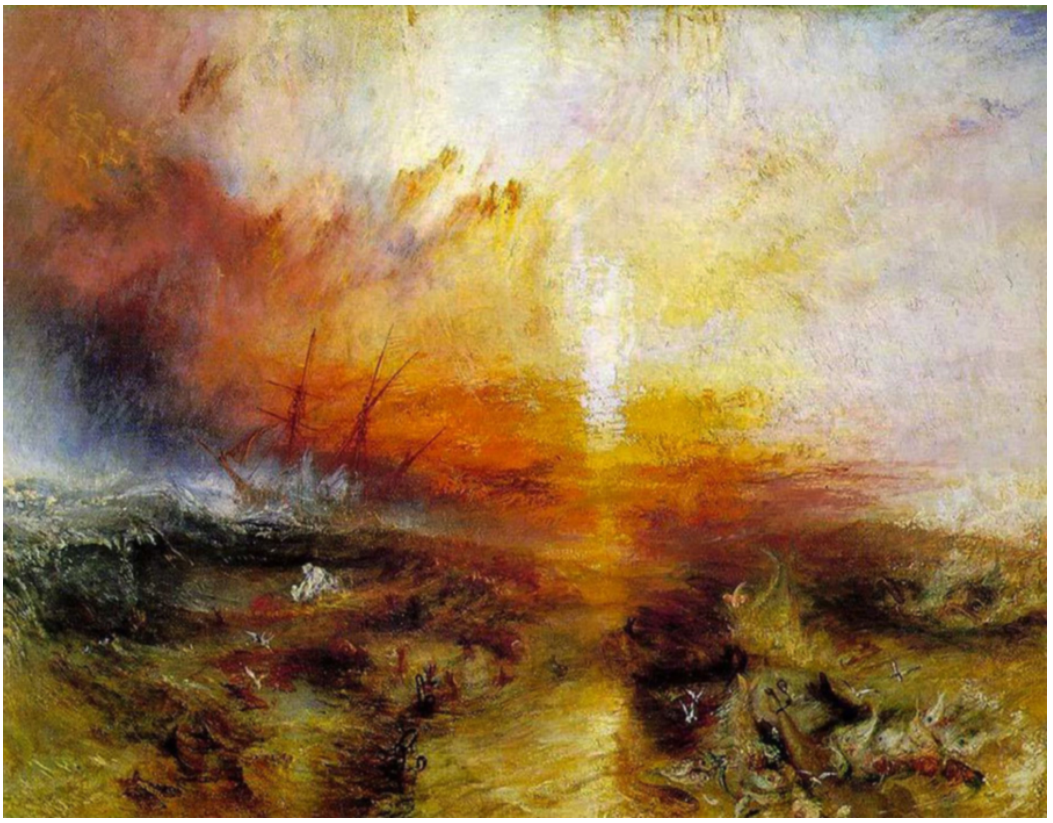


Fig. 23
William Turner
O navio negreiro, 1840
Óleo sobre tela, 91 x 123 cm
Boston, Museum of Fine Arts

É interessante perceber como, diante da cena, perdemos toda a nossa noção de estabilidade, uma vez que a linha do horizonte — para onde as ortogonais convergiriam em um ponto de fuga único na perspectiva linear — se apresenta de modo inclinado e curvo. A isso, soma-se a luminosidade do Sol, que, sem a orientação da linha do horizonte, tem seus reflexos multiplicados por toda a cena, produzindo a sensação de um espaço dissolvido e caótico cuja instabilidade também remete ao mar imprevisível e agitado. Essa sensação é ainda mais amplificada pela falta de contornos precisos, o que nos impossibilita de discernir onde os elementos começam e terminam, invocando uma situação de afogamento. Na pintura, Turner anuncia que não há ponto de fuga ou visão clara: nós, observadores, somos alçados à posição dos próprios escravizados, que afundam e têm seus corpos reduzidos a fragmentos. A artista Hito Steyerl (2011), em seus estudos sobre a perspectiva, sugere que, enquanto a perspectiva linear na obra de Turner pode ser associada às dinâmicas do colonialismo — o ponto de vista central, a posição de domínio, o controle racional —, a construção do espaço em

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

O navio negreiro arranca nossa estabilidade ao nos colocar imersos em um mar que parece não ter fundo. É nessa medida que Turner abandona a compreensão característica da perspectiva linear de que há um modo de ver objetivo, estático e único.

Algumas décadas depois, com o Impressionismo — movimento influenciado pelo trabalho de Turner —, a estabilidade dos planos perspécticos e da iluminação fixa são substituídas por uma nova concepção sobre aquilo que é visto, a qual, rejeitando as estruturas constantes, se torna dependente da posição do homem no tempo e no espaço. Enquanto a perspectiva linear pressupõe o espectador como centro, sendo a posição do olho o ponto de fuga do infinito, a pintura impressionista compreende o visível como um fluxo fugidio. Diferentemente do procedimento perspéctico, o espaço da pintura impressionista elimina o "efeito de profundidade da perspectiva através de mecanismos que transformavam a penetração ortogonal da perspectiva em uma organização diagonal de superfície" (TEIXEIRA, 2018, p. 93). Se o interesse das pesquisas impressionistas gira em torno da atividade visual, a construção em perspectiva implica em uma concepção racional que está em desacordo com a psicofisiologia da visão humana, pois o espaço da perspectiva linear exige do cérebro humano uma espécie de complementação cognitiva que falseia a visão de um espaço infinito e abstrato. Para Argan (1992), a pintura impressionista não representa o objeto que está diante dos olhos em si mesmo, e sim o que está na retina do pintor, e, portanto, é totalmente coerente que os artistas do movimento solucionem a profundidade em um único plano — visto que o espaço é profundo, mas a retina não. O Impressionismo se afasta da representação espacial renascentista porque percepção retiniana e perspectiva linear são discrepantes (NEIVA JR., 1986).

Em Degas, que, de certa forma, está associado ao grupo impressionista, as novas possibilidades para o espaço da pintura são construídas a partir de seus ângulos inesperados e quebras abruptas, escolhas inspiradas pela abordagem composicional da arte japonesa[18]. Para o pintor, o espaço não conta com uma estrutura constante, como na perspectiva, mas sim dinâmica e rítmica, construída a partir da movimentação dos corpos. Degas escolhe se dedicar à pintura de

[18] As estampas *Ukiyo-e* são importantes fontes de inspiração para os artistas franceses do século XIX. Nascidas no período Edo, que vai do século XVII ao século XIX, elas retratam as situações cotidianas dos homens da época e são caracterizadas pela assimetria, pela falta de profundidade e pelas cores chapadas.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

bailarinas, inclusive, por concebê-las como criaturas de movimento, cuja relação com o espaço é o que importa para seu trabalho. Especificamente no caso de *A Banheira*, Degas pinta um corpo feminino na banalidade de uma ação rotineira, corpo esse que envolve dimensões físicas e psíquicas, sem ser uma entidade puramente abstrata nem material. Apesar da cena se passar em um ambiente concreto — um banheiro —, o interesse de Degas não reside no espaço em si, mas na indissociabilidade entre a personagem e seu entorno, de modo que o espaço na pintura do artista é tanto psicológico quanto social. Se a existência é um todo, é o espaço da vida, o movimento na realidade, que Degas se dedica a pintar em suas telas. Como pontua Argan (1992, p. 106):

> O artista não é um aparato receptor, uma tela imóvel sobre a qual se projeta a imagem imóvel do criado; é um ser empenhado em captar a realidade, em se apropriar do espaço. Este, portanto, não possui uma estrutura dada e constante, a perspectiva geométrica euclidiana; tem a extensão, a profundidade, o ritmo motor da ação humana e, assim como não há ação sem espaço, não há espaço, apenas extensão inerte e amorfa, sem ação humana.

Enquanto parte do movimento impressionista, Degas se interessa pelo que está dentro da sensação, sem se voltar para nada além da experiência, produzindo, através da forma que o artista conduz as mãos, a apreensão do momento fugaz. Tal como escreve Argan (1992, p. 106), o "desenho de Degas é um gesto rápido, preênsil, resolutivo, que arrebata algo do real e dele se apropria", cujo dinamismo, sugerindo movimento, aponta para a inseparabilidade entre aquilo que se move e o espaço que se move. No entanto, é preciso pontuar que, embora se situe às voltas do movimento impressionista, Degas carrega em suas produções certas particularidades que o diferenciam dos demais artistas do grupo. Enquanto Monet, por exemplo, compreende a sensação como um fenômeno puramente visual, Degas defende a sensação como fato mental, isto é, vinculado às estruturas do pensamento. Suas pesquisas ultrapassam o exclusivamente visível a fim de revelar aspectos psicológicos que o olho não captura sem a atividade cognitiva. Desse modo, a impressão visual é, de certa maneira, uma forma de compreensão, já que "não pode existir um novo modo de ver sem um novo modo de pensar" (ARGAN, 1992, p. 106).

Entre o visual e o mental, pode-se considerar que toda a pintura impressionista, em suas pesquisas sobre a visualidade, se produz em consonância

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

com os modos de pensar de sua época, uma vez que, como nos diz Crary à luz de Foucault, a ruptura com o clássico é indissociável "de uma vasta reorganização do conhecimento e das práticas sociais que (…) modificaram as capacidades produtivas, cognitivas e desejantes do sujeito humano" (2012, p. 13). Portanto, ainda que Monet e Degas se diferenciem em seus interesses e motivações, o simples ato de ver, na Modernidade, é imanente à construção de um novo tipo de sujeito, o qual, por sua vez, também se produz na relação com as novas formas de pensamento. Para o autor, ao longo do século XIX, os homens começam a habitar espaços urbanos cada vez mais fragmentados e desconhecidos, marcados pelos "deslocamentos perceptivos e temporais das viagens de trem, do telégrafo, da produção industrial e dos fluxos da informação tipográfica e visual" (CRARY, 2012, p. 20). Em outras palavras, o autor defende que há nos oitocentos uma reorganização perceptiva, da qual a pintura da segunda metade do século, bem como a fotografia, são espécies de "sintomas". O homem moderno em sua condição de sujeito é, também, observador, cuja capacidade perceptiva encontra na subjetividade corporificada a sua condição de possibilidade. E é justamente esse sujeito observador o nosso ponto de interesse a partir de agora.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

3.3
Da Câmara Escura à Visão Subjetiva

Conforme visto até aqui, foi no século XIX que uma série de transformações na estrutura do conhecimento formaram as bases para a ascensão de campos de saber específicos sobre o humano em sua dimensão psicológica. Nesse contexto, o indivíduo assume a posição tanto de objeto de investigação quanto de *locus* para o conhecimento, fazendo do homem, em seus aspectos subjetivos, fisiológicos e comportamentais, uma peça a ser calculada, mensurada e padronizada pelos estudos científicos experimentais. Para Foucault (2015), todas as disciplinas do século XIX que se iniciam com *psi* fazem parte desse projeto de apropriação da subjetividade, uma vez que a acumulação de conhecimentos sobre o humano, em uma lógica de saber-poder, configura-se como uma estratégia fundamental de adequação às normas. Subjetividade e ciência são, portanto, dois caminhos entrelaçados.

O posicionamento do homem como objeto de estudo provoca uma crise epistemológica geral, a qual rompe com os paradigmas clássicos sobre o funcionamento do corpo que vigoravam até então. Dentre os mais variados saberes que emergem ou se reorganizam nesse momento, as ciências experimentais sobre os sentidos, principalmente os estudos acerca da visualidade, são um ponto chave para a compreensão das novas formas de relação entre o sujeito e o mundo. Nesse momento, uma extensa quantidade de trabalhos na ciência, na filosofia e nas artes chegam, de diferentes maneiras, a um acordo quanto à impossibilidade da certeza visual, fazendo entrar em declínio o entendimento de que a experiência perceptiva se dá através de um ponto de referência definido e estável. Na leitura do crítico e historiador de arte Jonathan Crary (2004), o campo da psicologia assume uma posição de especial destaque nessa mudança, uma vez que o emblemático laboratório do psicólogo Wilhelm Wundt na Universidade de Leipzig — considerado o marco inicial da psicologia como disciplina — é um dos grandes palcos para os estudos sobre esse novo sujeito observador que começa a despontar.

> Qualquer um familiarizado com a história da psicologia moderna sabe da importância simbólica do ano de 1879 — o ano em que Wilhelm Wundt fundou seu laboratório na Universidade de Leipzig. Independente da natureza específica do projeto intelectual de Wundt, esse espaço laboratorial e suas práticas tornaram-se o modelo para toda a organização social moderna da experimentação psicológica em torno do estudo de um observador atento a uma ampla gama de estímulos produzidos artificialmente. Para parafrasear Foucault, esse tem sido um dos espaços práticos e discursivos na Modernidade no qual o ser humano 'problematiza o que é' (CRARY, 2004, p. 85-86).

Numa relação dinâmica entre produto e produtor, o autor defende que o século XIX protagoniza uma transformação dramática no estatuto do observador, a qual se faz em encontro com os novos estudos sobre a percepção — amplamente disputada em meio a tantos estímulos. Em um campo social cada vez mais saturado de informações sensoriais, a desatenção se torna uma questão fundamental para a nascente psicologia científica, que tenta estabelecer, através de seus estudos, novos métodos de administração e regulação da percepção visual. Importante pontuar que o termo observador não é utilizado por Crary de forma arbitrária, mas é adotado de modo consciente, a partir de suas ressonâncias etimológicas. Apesar de tratadas como sinônimos, enquanto a palavra

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

"espectador" é carregada de passividade, a palavra "observador" remete ao sujeito que vê através de um conjunto de variáveis. "Em um sentido mais pertinente ao meu estudo, observar significa 'conformar as próprias ações, obedecer a', como quando se observam regras, códigos, regulamentos e práticas", escreve Crary (2012, p. 15). Imerso em uma sociedade docilizadora, o exercício da visão do homem moderno se inscreve em um sistema de restrições e possibilidades.

No entanto, se uma modificação no campo dos sentidos é operada apenas nas primeiras décadas do século XIX, torna-se inevitável explorar, ainda que brevemente, quais são as novidades que os oitocentos trazem aos processos perceptivos. Para tanto, duas questões se fazem centrais em nossa investigação: de que formas o paradigma visual dos séculos anteriores estava tradicionalmente estruturado? Como essa tradição perceptiva se relacionava com a experiência subjetiva que se estrutura a partir do Renascimento? Para tentarmos respondê-las, recorremos novamente a Crary (2012), que denomina como Câmara Escura o modelo óptico e epistemológico hegemônico no ocidente entre os séculos XVI e XVIII. Seu princípio básico, representado na imagem abaixo (Fig. 24), parte do entendimento de que a luz, ao atravessar um pequeno orifício em direção a um interior escuro e fechado, é capaz de produzir imagens invertidas no limite da parede oposta à sua entrada.

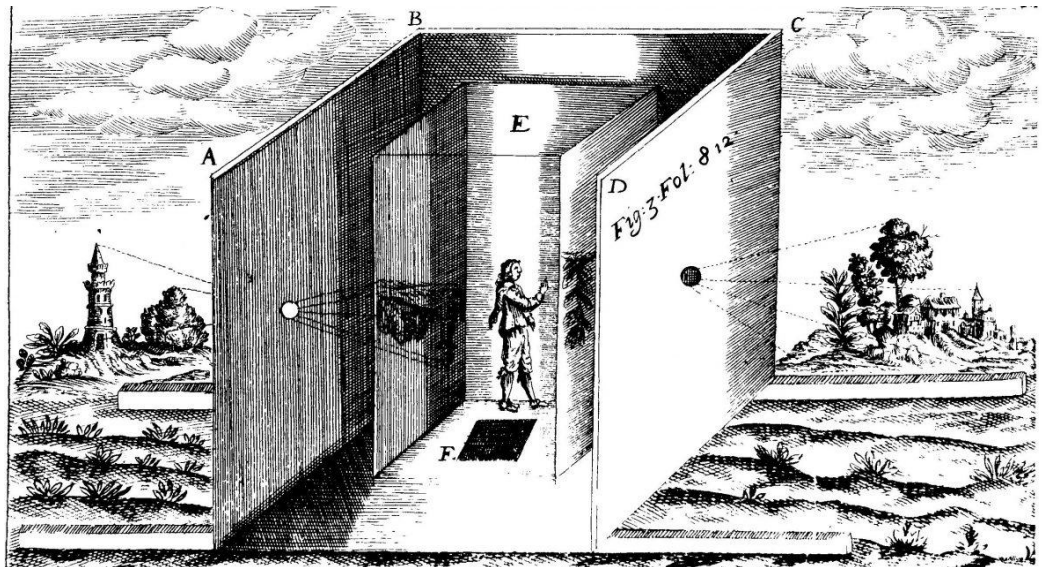


Fig. 24
Princípio de funcionamento da Câmara Escura, 1646

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

Para Crary (2012), foi o princípio estrutural da Câmara Escura aquele que forneceu as bases para o paradigma dominante difundido do Renascimento à Modernidade, até meados do século XIX, quando algo novo começa a operar. Embora o processo de formação de imagens dentro de um aposento escurecido já seja conhecido há, pelo menos, dois mil anos, diversos relatos sobre a Câmara Escura remetem ao estudioso Giovanni Battista Della Porta, homem do Renascimento. Nas concepções de Porta, o mundo é uma unidade, onde as coisas se entrelaçam em cadeia, e sua magia natural corresponderia a um meio para observar essa unidade. "Podemos conhecer as coisas secretas mediante a contemplação do mundo em sua totalidade, a saber, seu movimento, estilo e forma", escreve Porta (apud CRARY, 2012, p. 43). Dentro desse quadro, a Câmara Escura seria um método para o observador se concentrar mais plenamente em um determinado objeto, contudo, sem assumir o lugar privilegiado para a concepção da visualidade.

Tal quadro vem a se alterar décadas depois, na passagem do século XVI para o século XVII, quando o modelo da Câmara Escura deixa de ser um simples instrumento visual para se transformar no lugar obrigatório a partir do qual a visão é compreendida e representada. Com a teoria cartesiana, o princípio da Câmara Escura passa a ser usado como analogia ao funcionamento do olho humano, que, tal como um compartimento fechado com um pequeno orifício, projeta a imagem do mundo à inspeção da mente. Para o filósofo, as imagens captadas pelos dois olhos convergem em um único ponto, a glândula pineal, formando uma única impressão antes de chegar à alma, de modo que o sujeito veja apenas uma imagem ao invés de duas. Estabelecendo uma separação entre o olho e o homem que olha, a teoria cartesiana leva o órgão a uma dimensão incorpórea, o que permitiria uma representação objetiva e matematicamente definível das coisas.

Porém, mais do que um simples processo óptico, a Câmara Escura também está atrelada à experiência subjetiva cartesiana que alicerça nos confins obscuros de um sujeito observador isolado, recluso e autônomo o lugar em que a visão pode ser concebida e regulada — o que Crary (2012, p. 45) chama de "operação de individuação" da sensação visual. Ao mesmo tempo, impelindo uma separação entre o observador e o mundo, a Câmara Escura também é inseparável de uma experiência interiorizada, visto que é pela inspeção da interioridade invadida pela luz da razão que se atinge o conhecimento. Assim, o exterior não pode ser

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

apreendido pelo exame das coisas em si, mas sim pela investigação introspectiva. A "percepção, ou a ação pela qual percebemos, não é uma visão (...), mas somente uma inspeção do espírito" (DESCARTES, 1983, p. 97). Se, para Descartes, é preciso fugir da confusão operada pelos sentidos, é o gesto de voltar-se para si mesmo reflexivamente que permite o conhecimento lógico e objetivo do mundo.

O paradigma visual da Câmara Escura perdura até as primeiras décadas do século XIX, quando seus princípios de funcionamento, que marcam certas relações entre o observador e o mundo, começam a ter sua hegemonia ameaçada. De acordo com Crary (2012), a produção de um sujeito observador nesse momento coincide com os novos procedimentos de docilização e de regulação, os quais incidem sobre os corpos e populações a fim de transformá-los em engrenagens mobilizadoras do funcionamento social. A partir desse contexto, a acumulação de conhecimentos sobre os sentidos abre caminhos para a estruturação de recursos normalizadores e docilizadores da visualidade. Diante do surgimento de um campo urbano cada vez saturado sensorialmente, a apropriação do funcionamento sensorial pelas ciências experimentais permite que a atividade perceptiva seja controlada por técnicas de quantificação e manipulação. Esse novo modelo óptico e epistemológico, assentado no funcionamento do corpo, é chamado por Crary (2004; 2012) de Visão Subjetiva.

Em contraste com o paradigma visual anterior, a Visão Subjetiva alicerça no corpo humano a condição de possibilidade para a experiência visual. Nessa perspectiva, a visão passa a ser fundamentada na materialidade corporal de um sujeito detentor de um organismo psíquico e fisiológico, de modo que aquilo que se vê começa a depender menos da natureza do estímulo do que da constituição daquele que observa. Nas palavras de Crary (2004, p. 94):

> Para o pensamento clássico, o sujeito que percebia era geralmente um receptor passivo de estímulos de objetos exteriores, os quais formavam percepções que se espelhavam o mundo exterior. As duas últimas décadas do século XIX, no entanto, deram origem a noções de percepção nas quais o sujeito, como um organismo psicofísico dinâmico, construía o mundo ao seu redor ativamente, por uma complexa disposição em camadas de processos sensoriais e cognitivos dos centros cerebrais superiores e inferiores.

Como fragmento de uma série de partes díspares que estruturam uma única superfície social, o novo paradigma visual faz coro às novas vivências

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

subjetivas da Modernidade avançada. Enquanto Descartes, através do gesto introspectivo, afirma a transparência do sujeito observador — que encontra na racionalidade do espírito a via privilegiada de acesso à verdade —, com Kant, o espírito desse observador começa a se embaçar. Se, para o filósofo, as coisas não podem ser consideradas por si mesmas, já que são reguladas pelo sujeito que as vê, a própria visão se torna um objeto a ser interrogado e investigado. É nessa medida que conhecer o processo de funcionamento visual tenderá, cada vez mais, aos estudos sobre o sujeito humano em vez da mecânica da luz e da transmissão óptica. Há, assim, um ponto de virada que, negando a percepção como uma operação objetiva realizada por um receptor passivo, assenta a visualidade na experiência ativa do homem.

Nesse momento, os estudos de Goethe sobre as cores e as imagens retinianas, realizados entre o final do século XVIII e começo do século XIX, são os primeiros a fundamentar na constituição fisiológica do corpo humano a possibilidade da percepção visual. Ao fechar o orifício da Câmara Escura para enxergar os círculos coloridos que continuam a pairar no quarto mesmo na ausência de luz, mais do que uma investigação sobre as imagens pós-retinianas, Goethe aponta simbolicamente para a negação da Câmara Escura como paradigma. Argan (1992, p. 19), sobre as repercussões dos experimentos visuais no campo da arte, vai dizer que Goethe, "ao enunciar no final do século XVIII sua teoria das cores e ao tomar como objeto de pesquisa não a luz (como Newton) mas a atividade do olho, lançou uma ponte entre o cientificismo objetivista e o subjetivismo romântico".

As associações entre a pintura romântica e a Visão Subjetiva não passam despercebidas para Crary (2012), que localiza nas obras do pintor inglês William Turner uma importante ruptura com os princípios da Câmara Escura . Para o autor, entre as décadas de 1830 e 1840, Turner parece se direcionar para os princípios do novo paradigma visual, criando paisagens sem fontes fixas de luz ou qualquer distanciamento entre aquele que vê e o lugar visto. Em telas como *O Anjo em Pé no Sol* (Fig. 25), de 1846, a luz se dispersa pela superfície da pintura como uma névoa, de modo que o característico "vórtice turniano se molda a um torvelinho esférico puro de luz clareada: uma fusão radical entre o olho e o sol, entre o eu e a divindade, entre o sujeito e o objeto" (CRARY, 2012, p. 140). O Sol, na pintura de Turner, parece se distanciar da Câmara Escura, que mediria a relação entre sujeito

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

e objeto a fim de proteger o observador de seu perigoso brilho, aproximando-se diretamente dos olhos, de modo que a sua luminosidade se torna pertencente à retina e, consequentemente, ao corpo. No centro, a imagem de um anjo ergue uma espada em referência à passagem bíblica do apocalipse. Para Crary (2013), apesar de ligada ao romantismo, a imagem do anjo, objeto sem referência no mundo, sugere que os princípios convencionais não são mais adequados para representar as experiências ópticas. Sua figura funciona como símbolo da autonomia perceptiva e da visão em sua dimensão etérea, a qual o paradigma da Câmara Escura, objetivo e estático, não é capaz de considerar.



Fig. 25
William Turner
O Anjo em Pé no Sol, 1846
Óleo sobre tela, 79 x 79 cm
Londres, Tate Gallery

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

Importante sublinhar que a ruptura com os princípios tanto da perspectiva linear quanto da Câmara Escura no trabalho de Turner é uma forma de manifestação da relação que se sustenta na estrutura desses dois paradigmas, uma vez que, em ambos, observamos a construção de uma separação bem estabelecida entre homem e mundo[19]. Concomitantemente, contrariando a passividade do espectador que recebe as imagens de uma realidade exterior e ele, a visão circular e luminosa da pintura de Turner indica a compreensão de uma visão subjetivada que imbrica sujeito e objeto, colapsando as dualidades imanentes aos paradigmas anteriores. Apoiando-se nos estudos do filósofo alemão Gustav Theodor Fechner, fundamentais para a psicologia e para os trabalhos de Wilhelm Wundt, Crary (2013) sugere como o interesse de Turner pelo Sol, elemento tão presente em seu trabalho, não está dissociado dos estudos sobre os sentidos humanos que trazem grandes impactos à compreensão acerca da visualidade. Fechner, inclusive, chega a prejudicar severamente sua visão ao olhar fixamente para o Sol durante suas pesquisas sobre as pós-imagens na retina (CRARY, 2013). Experienciando a luminosidade diretamente sobre seu corpo, sem a mediação "protetora" da Câmara Escura, Fechner compara o olho humano a uma criatura que habita os raios do Sol e se alimenta deles, criaturas essas que o cientista chama de anjos, concepção que Crary (2013) articula com o anjo da obra de Turner.

> Por esse motivo, podemos já considerar nosso olho como uma criatura solar na Terra. Ele vive pelos e nos raios do Sol, e apresenta portanto a forma de seus irmãos solares. (...) Em troca, as criaturas solares, que chamo anjos em razão de sua natureza superior, são olhos que se tornaram livres, cujo desenvolvimento interno se completou, mas sempre concebido segundo o mesmo modelo que estes. A luz é seu elemento, como o ar é o nosso (FECHNER, 1998, p. 21).

Nesse sentido, pode-se considerar que *O anjo em Pé no sol* dialoga com as novas possibilidades visuais que entram em jogo no século XIX a partir de uma série de elementos: a estrutura circular que sugere a forma do Sol e da pupila; a construção de uma luminosidade ofuscante que, por meio dos processos retinianos, faz a luz pertencer ao próprio corpo; a evocação dos estudos

[19] No entanto, Crary (2013) nos alerta que não podemos confundir os significados e efeitos dos dois modelos, pois, apesar de relacionados, a Câmara Escura define a posição do sujeito de modo muito mais amplo, excedendo a relação entre o espectador e o procedimento de formação de imagens. Em suas palavras: "a Câmara Escura define a posição de um observador interiorizado em relação ao mundo exterior, não apenas em relação à representação tridimensional, como no caso da perspectiva" (2013, p. 40).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

experimentais da época através da imagem do anjo imerso em luminosidade. É nessa medida que as mudanças temáticas e técnicas no campo da pintura oitocentista são compreendidas por Crary (2013) como uma espécie de "sintoma" desse novo estatuto do observador que começa a despontar nas primeiras décadas do período. Ainda que não seja possível dizer que a história da visão se reduza às formas de representação na arte e vice-versa, tanto a arte de Turner quanto os estudos de Gustav Fechner só se tornam possíveis graças aos questionamentos dos princípios da tradição e à relação indissociável entre o sujeito que percebe e o mundo.

Ao explorarmos a célebre relação de Turner com o Sol e o efeito dissolvido da luminosidade nas suas pinturas, somos conduzidos ao grupo de artistas que, na herança da da pintura de Turner, faz da pesquisa sobre as luzes e as cores na imediaticidade do encontro com o mundo a ponte para a produção de uma obra de arte: os impressionistas. Embora Turner tenha morrido alguns anos antes do início do movimento impressionista, seu trabalho parece ter gerado grandes repercussões nas obras desses pintores, principalmente no que tange o interesse pela paisagem moderna e pelos efeitos da luz. Por passar grande parte do tempo Londres, cidade em que viveu Turner, muitos apontam que Monet estudou à profundidade o trabalho do paisagista inglês, o que faz da imprecisão dos contornos e da luminosidade difusa os ingredientes para a construção da paisagem impressionista do pintor.

O trabalho *Impressão, nascer do sol* (Fig. 26), produzido em 1872 por Monet, é considerado o marco inicial do movimento impressionista e, nele, vemos, na herança de Turner, uma paisagem construída pelo efeito enevoado. A tela, rejeitada pelo Salão de Paris por suas escolhas técnicas e cromáticas ousadas, foi exposta ao público pela primeira vez na Exposição dos Impressionista de 1874, ocasião em que o crítico de arte Louis Leroy, escandalizado com a obra, elabora o artigo *L'exposition des impressionnistes* — onde o título é utilizado pela primeira em referência ao grupo de Monet. "(...) que liberdade, que facilidade na realização! O papel de parede no estado embrionário é ainda mais bem feito do que esta cena marinha!"[20](LEROY, 1874), escreve o crítico em tom irônico.

[20] "(...) quelle liberté, quelle aisance dans la facture! Le papier peint à l'état embryonnaire est encore plus fait que cette marine-là!". Tradução nossa.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

Apesar de inicialmente empregada como insulto, logo a expressão "impressionista" foi adotada pelos próprios artistas, que passam a se definir enquanto tais. Para Schapiro (2002, p. 35), a adoção da palavra "impressão" pelos pintores pode ser considerada uma espécie de explicação ao público, anunciando que "o quadro não era simplesmente uma imagem do alvorecer em uma enseada, mas o efeito da cena sobre o olhar de um observador artista". Desse modo, seu uso expressa uma percepção que tem sua própria validade, fiel à experiência do pintor, fundamentada na imprecisão tanto da realidade subjetiva quanto da atmosfera da natureza.

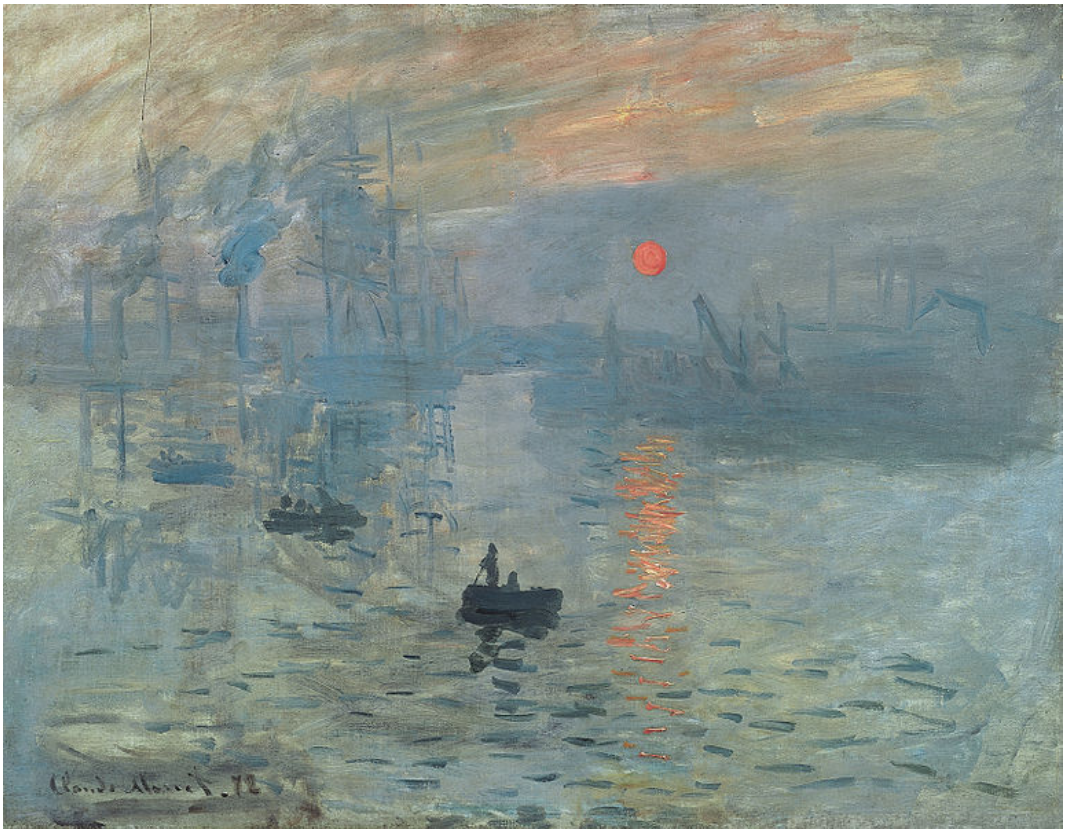


Fig. 26
Claude Monet
Impressão, nascer do sol, 1872
Óleo sobre tela, 48 x 63 cm
Paris, Musée Marmottan Monet

Em *Impressão, nascer do sol*, Monet pinta o porto da cidade francesa de Le Havre, onde viveu desde sua infância até os dezoito anos, encoberto pela neblina matinal. No centro da tela, vemos uma pequena embarcação com dois pescadores à bordo cruzando o mar, e, um pouco mais ao fundo, uma mancha de tinta em tons acinzentados nos faz perceber a presença de um segundo barco. No

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

horizonte, as chaminés do estaleiro fumegam. A sensação de névoa, tão presente no quadro, é criada pela ausência de detalhes e pelos contornos pouco precisos dos elementos que compõem a cena. A água se confunde com o céu, que se confunde com a fumaça, que se confunde com as próprias chaminés. Monet pinta sua paisagem de modo dinâmico e desordenado, através de um gesto manual livre, que constrói uma cena matinal marcada pelos toques irregulares do pincel. A escolha dos tons também chama a nossa atenção. O contraste entre as cores complementares azul e laranja fazem da luz e da sombra menos efeitos da gradação de luminosidade e mais manchas puras de cor. Como escreve o poeta francês Jules Laforgue (apud CLARK, 2004c, p. 51):

> Numa paisagem banhada em luz, na qual os entes são modelados como numa grisalha colorida, o pintor acadêmico nada vê a não ser a luz branca se espalhando por toda parte, enquanto o impressionista a vê banhando todas as coisas não numa brancura morta, mas em mil vibrações conflitantes, em ricas decomposições prismáticas de cor. Onde o acadêmico vê apenas linhas nas bordas, fixando a modelagem no lugar, o impressionista vê linhas vivas, sem forma geométrica, construídas por milhares de toques irregulares que, à distância, dão vida à coisa. Onde o acadêmico vê apenas coisas estabelecidas em posições exatas, separadas, no interior de uma armação de linhas puramente teóricas, o impressionista vê a perspectiva estabelecida por milhares de imperceptíveis tons e toques, pela variedade de estados atmosféricos, com cada plano em movimento, não estático.
> [...] O impressionista vê e dá a ver a natureza como ela é, vale dizer, unicamente por meio de vibrações coloridas. Nem desenho, nem luz, nem modelagem, nem perspectiva, nem claro-escuro: essas classificações infantis se resumem a vibrações coloridas, e devem ser obtidas na tela unicamente por vibrações coloridas.

E, para conseguir as suas vibrações coloridas, Monet abre mão do ateliê em nome de uma postura *en-plein-air*, realizando uma obra *in loco* pelo artista. Esse é o caso de *Impressão, nascer do sol*, produzido a partir da vista da janela do hotel em que Monet estava hospedado durante sua visita à pequena cidade francesa em que cresceu. Diante da paisagem que pretende pintar, Monet manuseia o pincel e as tintas de forma rápida justamente por compreender o caráter transitório da visualidade. Assim, a pintura impressionista pode ser encarada como o encontro do artista com o mundo, que pinta, através de suas pinceladas dinâmicas, a própria fugacidade do momento observado. Os impressionistas não estão interessados na imagem dos objetos em si, mas na impressão do pintor diante da realidade, na imagem que se forma na retina do

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

sujeito que percebe. Ao utilizar cores opostas, complementares, é a atividade do olho corporificado que o pintor quer explorar — uma vez que, colocando lado a lado diferentes cores, quando olhadas de certa distância, a impressão retiniana gera o tom escolhido pelo artista. Monet, em suas pesquisas, quer deixar de lado todas mediações entre o sujeito e o objeto para se dedicar à investigação dos limites da apreensão visual, a qual é indissociável do temperamento do pintor. Assim, uma vez que a visão, no século XIX, passa a se alocar na subjetividade corpórea do observador, não é possível dizer que o impressionismo não se apoie em uma certa experiência subjetiva, ainda que negue a emoção e a sentimentalidade.

Assumindo uma posição diferente daquela adotada por Monet, mas ainda próximo do movimento impressionista, Paul Cézanne[21] é, para Crary (2013), um dos artistas que melhor exploram as novas possibilidades para as pesquisas perceptivas e visuais. Tal como Degas, o trabalho de Cézanne se ancora na ideia de que a pintura não pode ser reduzida à pura e simples sensação visual, uma vez que a imagem do mundo, para o pintor, se constrói pela atividade da consciência, através da experiência viva do sujeito na realidade (ARGAN, 1992). Cézanne compreende que o Impressionismo deve se dedicar à formação de uma imagem concreta do mundo; e essa imagem não pode ser buscada na realidade exterior, mas sim no próprio artista que a pinta, uma vez que a sensação visual é levada ao nível da consciência. Assim como no paradigma da Visão Subjetiva, deixando de lado o ponto de referência externo e estável, a operação visual está muito mais atrelada à imprecisão subjetiva daquele que vê do que do estímulo proveniente da exterioridade. Portanto, embora Monet e Cézanne se distanciem em certos aspectos, ambos, cada um à sua maneira, rompem com as delimitações precisas entre sujeito e objeto para ancorar naquele que observa o ponto de partida para experienciar o mundo, de modo que a pintura é produto da sua vontade de captar, tomar ou se apropriar da realidade.

> A ideia de que o conhecimento da realidade não é contemplação, porém nasce de uma vontade de tomar e se apropriar, era típica da estética e da arte romântica, e

[21] Assim como Degas, Cézanne participa de exposições impressionistas, porém, suas pesquisas apresentam algumas divergências quando comparadas às investigações dos outros artistas do grupo, pois, embora quisesse se manter fiel às impressões sensoriais, Cézanne tem o desejo de transformar o Impressionismo em uma arte mais sólida a partir da organização de diferentes ângulos de visão.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

> dela passou para Courbet, cujo realismo é um ato de apoderamento, e os impressionistas, cada um deles empreendendo um modo próprio de receber, captar e até mesmo arrebatar a realidade. Apenas Cézanne supera o que havia de arbitrário e eticamente injustificável nessa vontade de tomar e se apropriar, restabelecendo um equilíbrio absoluto, e até mesmo uma identidade, entre a realidade interior e exterior, entre o eu e o mundo, entre o *efetuar-se* da consciência e o *efetuar-se* da realidade (ARGAN, 1992, p. 110-111)

De acordo com a teorização de Crary (2013), a atitude desse sujeito observador, que experimenta de modo ativo as possibilidades da operação visual, aparece de maneira mais consistente no trabalho tardio de Cézanne, em produções como *Pinheiros e Rochas* (Fig. 27), que data do final da década de 1890. Na obra, Cézanne constrói uma paisagem de grande solidez, com volumes pesados e cores densas, as quais produzem a sensação de que todos os elementos do quadro, inclusive a luminosidade, são matéria. Em suas pesquisas artísticas, o pintor, assim como outros nomes impressionistas, parte para a pintura do mundo ao ar livre; entretanto, ele se orienta à observação meticulosa e precisa das particularidades daquilo que é visto. Tais particularidades são representadas através de pinceladas marcadas, semelhantes a pequenos tijolos, que dão à arte de Cézanne uma estrutura sólida e inovadora. Se a visão é binocular e nossos dois olhos não registram imagens idênticas, não faz sentido, para Cézanne, que o mundo seja pintado como se fosse visto através de uma lente única e estática. As obras de Cézanne são a combinação dos diferentes ângulos que os homens, enquanto seres binoculares, experimentam diante do mundo na busca do equilíbrio do conjunto. Sem uma concepção espacial construída *a priori*, como na perspectiva linear, o espaço em Cézanne é uma produção "da consciência através da experiência viva da realidade (a sensação)" (ARGAN, 1992, p. 113).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

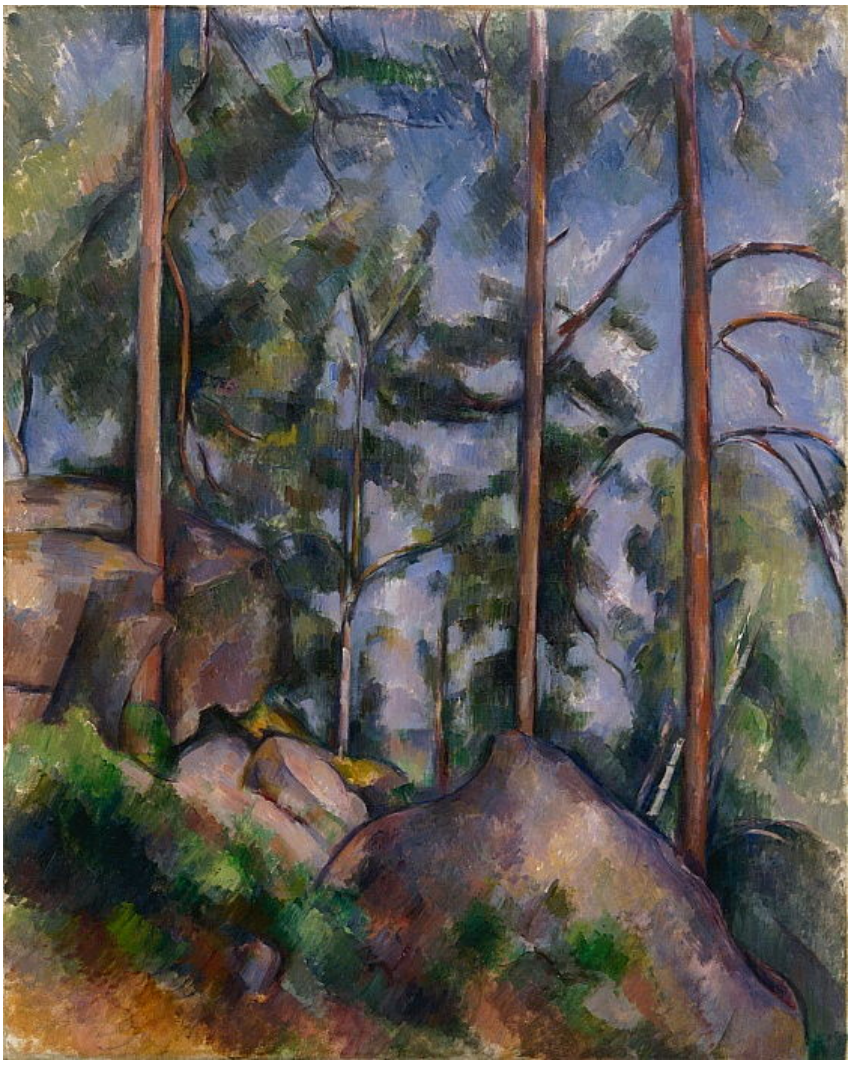


Fig. 27
Paul Cézanne
Pinheiros e rochas, 1897
Óleo sobre tela, 81 x 65 cm.
Nova Iorque, The Museum of Modern Art.

Em *Pinheiros e rochas*, Cézanne elabora, através de uma paisagem, o caráter heterogêneo de sua atividade perceptiva através de uma superfície dividida em três seções principais (CRARY, 2013). À esquerda, um pinheiro nasce no meio de uma rocha mais ou menos cúbica; à direita, uma outra árvore ascende de uma pedra grande e cônica; no centro, há um espaço negativo que nos faz imaginar que uma terceira rocha foi retirada do meio das outras duas. A atração de Cézanne pela solidez, firmeza e concretude das paisagens rochosas é ainda mais amplificada, especificamente em *Pinheiros e Rochas*, pela construção de uma espécie de faixa diagonal, que corre do meio do lado esquerdo para o canto inferior direito. Para Crary (2013, p. 326), essa escolha "aumenta uma sensação de força da gravidade, de erosão geológica, de desintegração inexorável da

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

substância, apesar de as pedras encarnarem também a resistência a tal deriva e à entropia". Na concepção do autor, é justamente através dessa faixa que Cézanne trabalha o problema da atividade perceptiva.

Observemos o pinheiro à esquerda, o detalhe mais significativo da pintura, e o modo pelo qual ele é contornado pela pedra cúbica. Para Crary (2013), essa imagem em específico é a que melhor representa a compreensão de Cézanne sobre a dinâmica perceptiva, que, assim como a árvore envolvida, é uma operação de amarração do mundo. Em *Pinheiros e Rochas*, o pintor integra dois tratamentos irreconciliáveis do espaço ao articular a faixa de pedras com o biombo de árvores. E, ao fazê-lo, Cézanne explora a "percepção que busca simultaneamente agarrar e ser agarrada, envolver e ser envolvida pelo mundo; (...) que abandonou o ponto de vista distanciado em troca de um envolvimento físico com o campo visual" (CRARY, 2013, p. 327). Sem uma separação bem delimitada entre o sujeito e o objeto, Cézanne nos mostra, através de sua pintura, que qualquer tentativa de estabilizar a percepção acaba conduzindo à própria desintegração e metamorfose da imagem, visto que a visualidade se torna uma questão de relação entre as forças flutuantes associadas ao sujeito. Quanto mais observamos a pedra esquerda, por exemplo, mais sua aparência e solidez se decompõem. É nessa medida que Cézanne rejeita os esquemas prontos e tradicionais do ateliê a fim de captar a ação de um corpo em interação com o contínuo devir do mundo.

Tal discussão sobre a dinâmica dos sentidos a partir de um corpo subjetivado inevitavelmente nos conduz aos estudos promovidos pelos campos de saber psicológicos, os quais, como discutimos anteriormente, participam de maneira significativa na estruturação desse novo paradigma visual. Sobre a associação da pintura com a psicologia, Crary (2013) invoca os primeiros escritos freudianos, produzidos ao longo da última década do século XIX, em seu momento pré-psicanalítico, para afirmar a produtividade e a criatividade dos processos perceptivos, abandonando a noção tradicional da percepção como recepção passiva da realidade. Em seu *Projeto para uma psicologia científica*, publicado pela primeira vez em 1895, Freud postula um sistema mental em que a percepção é compreendida como fruto de uma série de desejos, memórias, expectativas e anseios relacionados ao sujeito — forças que agem ativamente sobre as maneiras pelas quais os homens se relacionam com o mundo—, de modo que aquilo que se percebe é remodelado de acordo com as histórias singulares de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

vida de cada um. É nesse sentido que o ato de perceber em Freud é um processo inventivo, orientado pela subjetividade de cada indivíduo: a "percepção não implica mais em uma relação sujeito-objeto, baseada num sujeito pontualmente localizado e na iluminação dos objetos externos" (CRARY, 2013, p. 329), mas em forças vinculadas àquilo que há de mais singular no sujeito. Mais do que um olhar focalizador, o indivíduo é uma criatura de desejo que pertence ao mundo. Para o autor, a obra freudiana carrega e tenta sistematizar os modos pelos quais essa orientação subjetiva produz formas de se relacionar com o mundo, reconhecendo a constituição psíquica do sujeito como um elemento fundamental para a apreensão da realidade. Para o autor, é como se as percepções passassem por "revisões" antes de se tornarem sensações conscientes, sendo impossível pensar a atividade visual como um processo puramente óptico, independente do filtro subjetivo do observador. Como escreve Crary (2013, p. 329):

> Se invoquei Freud aqui, não é para fazer uma leitura freudiana duvidosa sobre Cézanne, mas para mostrar sua obra como uma das reconceituações influentes da percepção no final do século XIX, mesmo em sua fase pré-psicanalítica. Sem diminuir a singularidade de Freud, é interessante situar sua obra entre os modelos de percepção da segunda metade do século XIX que partiram das premissas da visão subjetiva e desenvolveram explicações mais ricas e elaboradas sobre a importância da memória, do interesse e do desejo na percepção.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

3.4
Entre imagens: a pintura e a fotografia

Embora a investigação proposta neste trabalho gire em torno da pintura do século XIX, trabalhar as interlocuções entre a arte e os novos estudos visuais que se desenvolvem ao longo desse período nos conduz à análise de uma outra categoria de imagem que, pouco a pouco, começa a se popularizar cada vez mais na Europa oitocentista: a fotografia. Estreitamente ligada às transformações na psicologia da visão, é também no século XIX, mais precisamente em 1839, que se dá a sua invenção, processo que ocorre em consonância aos novos procedimentos técnicos e científicos que permitem a produção de câmeras fotográficas numa organização industrial. Ocupando um lugar de ambivalência, a câmera fotográfica, cujo princípio muito se assemelha ao compartimento fechado com um único orifício da Câmara Escura, perpetua a ficção de que o sujeito da câmara ainda era

viável. No entanto, embora sustente certos códigos do modelo visual dos séculos anteriores, os efeitos da luz, a sensibilidade química e o funcionamento das lentes são processos que dependem de um conhecimento novo, fruto dos mecanismos de mensuração do corpo e das investigações sobre a visualidade (LADEIRA, 2019, p.165). No diálogo entre a psicologia e os novos paradigmas de visão, a ascensão da fotografia pode ser considerada uma atividade de grande impacto na constituição do homem oitocentista, assumindo um lugar de grande importância no que toca a relação do homem com o mundo e as novas dinâmicas existenciais.

Por um lado, no polo da disciplina, a fotografia é usada como um recurso de docilização, à medida que permite "tornar mensurável a força ou o gesto humano e assim exercitar uma melhor utilização do trabalho, no sentido de otimizar o seu rendimento" (MACHADO, 1997, p. 18). Por essa perspectiva, o recurso fotográfico, para além de se desenvolver em torno da mensuração do organismo humano, também fornece dados, em forma de imagens, de corpos que, numa dinâmica disciplinar, são controlados a partir da vigilância das miudezas do comportamento individual. É partindo dessa possibilidade de comensuração que o fotógrafo e cientista Albert Londe, por exemplo, começa a trabalhar com Charcot no hospital da Salpêtrière de Paris registrando as fases das crises histéricas protagonizadas pelas pacientes (MACHADO, 1997). Cesare Lombroso, psiquiatra higienista italiano, e Guglielmo Ferrero, sociólogo, historiador e novelista italiano, também são autores que fazem uso de fotografias, organizadas em formas de pranchas de morfologia facial (Fig. 28), como um mecanismo de identificação de tipos de sujeitos e de classificação de figuras (COURTINE; HAROCHE, 2016). Desse modo, no que tange o poder disciplinar, as imagens fotográficas funcionam como um recurso de esquadrinhamento, possibilitando a produção de certos conhecimentos sobre o humano em uma cerimônia de individualizar para homogeneizar.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA



Fig. 28
Cesare Lombroso e Guglielmo Ferrero
A Mulher Delinquente: a Prostituta e a Mulher Normal, 1893

Por outro lado, a fotografia também encontra lugar no campo da arte, rivalizando com a pintura ao se constituir enquanto uma forma diferente de produção de imagens — ainda que, assim como a pintura, assuma a posição de um exercício autêntico ao permitir àquele que fotografa manifestar certas inclinações psicológicas e estéticas a partir de suas escolhas de trabalho. Para Argan (1992), o desenvolvimento do movimento impressionista está estreitamente ligado à divulgação da fotografia, compartilhando com ela a compreensão sobre a tomada, a instantaneidade da captura e a vantagem da cor sobre os traços. Assim, tal como na pintura impressionista, a fotografia, em sua arte de suspender o tempo, toma como ponto de partida a ênfase no instante, para a qual a medicação do fotógrafo se constitui um recurso indispensável — embora seja a máquina, e não a mão, a produtora da imagem. Entretanto, apesar do clima de competição entre as duas

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

formas de arte, o autor também destaca significativas reverberações da fotografia sobre a técnica do que ele chama de "pintores de visão" (ARGAN, 1992, p. 79), uma vez que a imagem fotográfica fornece aos pintores do período a experiência de uma imagem destituída de linearidade que os auxilia a conhecer sua verdadeira tradição. Tal como a pintura que se desenvolve em contraste com os preceitos lineares da academia, a fotografia se ancora na relação entre as manchas de cor claras e escuras, sem um delineamento muito preciso dos contornos e das formas. Para Argan (1992), é justamente com a ascensão da técnica fotográfica que a pintura passa a se apresentar como puro fato visual, sendo utilizada, inclusive por artistas impressionistas, como uma forma de tornar visível certos aspectos que o olho humano naturalmente não capta, contribuindo para o interesse dos pintores pelo espetáculo social.

> É difícil dizer se era maior o interesse do fotógrafo por aqueles pintores ou o dos pintores pela fotografia; o que é certo, em todo caso, é que um dos móveis da reformulação pictórica foi a necessidade de redefinir sua essência e finalidades frente ao novo instrumento de apreensão mecânica da realidade (ARGAN, 1992, p. 75).

Dos impressionistas aos pós-impressionistas, damos destaque a um dos chamados "pintores de visão" que, neste trabalho, ocupa um lugar de especial destaque: Henri de Toulouse-Lautrec. Grande admirador de Degas, Lautrec é intensamente influenciado pelas produções do mestre francês, seu contemporâneo, e tal influência se explicita em diversos aspectos das obras do artista. A começar pelas temáticas, talvez o elemento mais evidente. Assim como Degas, Toulouse dedica diversos trabalhos às cenas de bastidores e à cotidianidade íntima das mulheres, como nas pinturas em que Degas retrata os ensaios de balé e os corpos femininos se banhando. *A Toalete*, pintura que dá origem a esta dissertação, inclusive, é umas das claras influências que Degas exerce sobre seu trabalho, tanto no tema — uma mulher em seu momento de intimidade — quanto no uso da técnica a *l'essence* que imita o traçado dos pastéis. Em outros trabalhos, como *Rue des Moulins: a Visita Médica* (Fig. 29), de 1894, também acompanhamos a orientação do artista à autenticidade da vida privada que se desenrola longe dos palcos.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA



Fig. 29
Henri de Toulouse-Lautrec
Rue des Moulins: a Visita Médica, 1894
Óleo sobre cartão, 82 x 59,5 cm
Washington, National Gallery of Art

Na tela, observamos duas mulheres, uma loira e uma ruiva — a grande obsessão de Toulouse-Lautrec — com as vestes erguidas acima do ventre, ambas exibindo seus corpos mundanos desavergonhadamente desvestidos em um espaço que talvez seja um quarto ou sala. As roupas levantadas das mulheres, com as regiões íntimas à mostra, assim como o nome da obra, entregam a situação que se desenvolve na cena: trata-se da inspeção ginecológica a qual todas as prostitutas dos bordéis frequentados pelo artista deveriam se submeter a fim de garantir a continuidade de suas atividades. Ainda que a prostituição tenha sido tema para diversas obras — como vimos com *Olympia*, de Manet — o exame médico dessas trabalhadoras não é um aspecto da vida comumente abordado nas obras de arte, visto que expõe a figura habitualmente idealizada da mulher à sua máxima

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

carnalidade mundana. Portanto, ao se orientar para os momentos menos glamourosos da boemia parisiense, para além de tornar visível a banalidade íntima dos corpos pelados, Lautrec também explora o exercício do poder pelo sistema regulador francês, que, como visto no primeiro capítulo, incide ativamente sobre a vida como uma forma de obter o maior controle possível sobre os corpos dos indivíduos — seu instrumento de trabalho. Como pontua Iskin (2017, p. 79):

> Este era um aspecto da vida de bordel geralmente não representado em obras de arte. O exame médico era temido pelas profissionais do bordel, pois a mulher em que fosse constatada uma infecção não apenas sofreria humilhação, como também seria mandada para a prisão Saint-Lazare. Retratar a mulher esperando exame médico no salão era também um modo de denunciar o sistema regulador francês, que controlava os bordéis e determinava o registro obrigatório de todas as prostitutas na polícia.

No entanto, apesar de ser evidente a evocação das temática íntima de Degas, Lautrec parece se opor diametralmente ao *voyeurismo* de seu mestre, oferecendo um ponto de vista pessoal da sua própria participação na rotina dos bordéis. Enquanto, diante das obras de Degas, temos a sensação de que espiamos aquelas mulheres pela fechadura de uma porta, Lautrec nos insere em seus quadros como parte daquela realidade, nos colocando ao mesmo nível dos olhos das mulheres. Toulouse se sente um desviante e se identifica com a marginalidade dos personagens boêmios com os quais convive. E, assim, olhando para suas produções e tomando a sua posição, passamos a compartilhar com o pintor um aspecto essencial de sua existência como membro dessa subcultura. Embora não saibamos os nomes dessas mulheres, ainda conseguimos entrever a identidade de cada uma delas, pois "a franqueza desconcertante da representação confere às personagens uma dignidade humana que pouco se via no período" (PEDROSA, 2017, p. 33). Nessa atitude de representação de forma natural e mundana de um tema tão propenso à sexualização objetificada, Lautrec se comporta como um fotógrafo que captura cenas banais da privacidade doméstica, uma vez que os bordéis, mais do que palco para o sexo, são também locais de residência para as prostitutas. Para Papini (2015), ao pintar a espontaneidade do instante, as obras de Lautrec entram em convergência com uma visão fotográfica e, posteriormente, com o desenvolvimento do cinema, tanto pelo enquadramento quanto pela escolha das cenas cotidianas.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

A autora sublinha que, assim como Degas, Toulouse utiliza amplamente materiais fotográficos durante a execução de suas pinturas, os quais são capazes de tornar visíveis elementos que os olhos naturalmente não apreendem. Desse modo, começa a ser possível observar a dinâmica do galope dos cavalos — como no estudo do movimento de Muybridge — ou as posições das pernas das dançarinas que trabalham nos estabelecimentos que costuma frequentar. Seu interesse pela fotografia se constitui como um importante suporte para o estudo do dinamismo corporal e dos movimentos que aparecem amplamente em seus desenhos, pinturas, cartazes e litografias, sem, no entanto, aprisioná-lo em supostas representações fiéis da realidade. Papini (2015) destaca que, para François Gauzi, pintor e amigo de Lautrec, é através da obra do pintor italiano Federico Zandomeneghi que o artista aprende a enxergar os personagens da vida sob uma ótica fotográfica. E, a partir daí, contrariando a centralidade dos motivos da tela, Lautrec escolhe um ângulo da vida, de modo que temos a sensação de que o pintor recorta a realidade tal como a câmera enquadra parte do mundo formando uma cena. Para o cineasta italiano Federico Fellini, cuja fala é retomada por Papini (2015, p. 1), "Lautrec previu, antes da invenção dos irmãos Lumière, o enquadramento e a esquematização do cinema".

Na obra *No Moulin Rouge* (Fig. 30), de 1892, é clara a referência que Toulouse faz à atividade das câmeras. Logo no primeiro plano vemos uma mulher ruiva, a dançarina May Milton, pintada com parte da face cortada pela margem da tela, como se estivesse saindo do nosso campo visual. A personagem exibe um rosto excessivamente maquiado, iluminado por uma espécie de luz verde, carregada de artificialidade, que deixa a impressão de que a mulher está usando algo encobrindo seu rosto, como se a figura adotasse uma espécie de máscara social. Já sobre a face cortada, Migliaccio (2017) argumenta que tal recurso é um forma de convocar a participação do observador na obra, sendo levado a introduzir na cena um elemento temporal e dinâmico característico da imagem em movimento do cinema. Assim, Lautrec é capaz de explorar a observação como um exercício ativo, não como mera recepção passiva dos estímulos pelos olhos. Essa atividade está presente, também, na própria postura do artista diante do universo boêmio, representado nas telas a partir do filtro de seu temperamento. Traçando um diálogo com as concepções de Crary sobre a visualidade moderna, o olhar que

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

Lautrec dirige ao mundo é subjetivado, visto que o seu encontro com a realidade é inseparável das condições psíquicas e físicas do artista.

> Ele [Toulouse-Lautrec] é, simplesmente, uma grande personalidade: mas não tem outro propósito além de falar sobre o que ele conhece, o que ele gosta, o que diverte, seu divertimento de homem dificilmente é diferente de sua emoção de pintor (PAPINO, 2015, p. 47).



Fig. 30
Henri de Toulouse-Lautrec
No Moulin Rouge, 1892-93
Óleo sobre tela, 123 x 140,5 cm
Chicago, The Art Institute of Chicago

Tal como os fotógrafos, Lautrec cria imagens em torno de manchas de cor, cuja energia atravessa a superfície da tela de encontro ao espectador como a eletricidade se desloca pelos fios do circuito elétrico, estimulando psicologicamente aquele que olha suas obras (ARGAN, 1992). Assíduo frequentador do Moulin Rouge, na obra, o artista se volta à vida social e aos seus personagens, como se a tela fosse o palco sobre o qual as individualidades

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

ganham brilho. Segundo o historiador de arte francês Gilles Néret, à volta da mesa, da esquerda para a direita, estão o crítico Édouard Dujardin, a dançarina La Macarona, o fotógrafo Paul Sescau, o pintor e fotógrafo Maurice Guibert e a ruiva Nelly C. Ao fundo, a amiga de Toulouse e dançarina La Goulue ajeita o seu penteado e, à esquerda da dançarina, de cartola, reconhece-se o médico Tapié de Céleyran. Até que, um pouco abaixo do médico, vemos um homem de baixa estatura usando um chapéu de coco: o próprio Toulouse-Lautrec. *No Moulin Rouge* é uma das raras obras em que o artista pinta a si mesmo como um dos personagens da cena. Diferentemente das produções que retratam a privacidade feminina nos bordéis parisienses, diante do quadro, não estamos compartilhando o mesmo ponto de vista do artista no cenário. Em *No Moulin Rouge*, o artista perspicazmente nos faz assumir a sua posição de fotógrafo das individualidades, inclusive a sua própria, convocados à posição daqueles que veem e, ao ver, criam a sua própria realidade. Em outras palavras, com *No Moulin Rouge*,Toulouse-Lautrec nos faz assumir e sentir a posição que ele mesmo ocupa diante da vida boêmia de Paris: a posição de observadores.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

Considerações Finais

De que valeria a obstinação do saber se ele assegurasse apenas a aquisição dos conhecimentos e não, de certa maneira, e tanto quanto possível, o descaminho daquele que conhece?

Michel Foucault

Tomando como ponto de partida as concepções de Michel Foucault — para quem as formas pelas quais estamos no mundo não são naturais nem inerentes ao humano, mas sim históricas e indissociáveis de certas condições específicas que serviram de base para a sua emergência —, o percurso percorrido nesta dissertação buscou explorar o processo de formação do sujeito moderno, o *homo psychologicus*, a partir do diálogo com a pintura, argumentando que a arte pode assumir a posição tanto de produto quanto de produtora de subjetividade. Na fronteira entre os campos dos saberes psicológicos e da arte, o século XIX foi o recorte escolhido para a nossa pesquisa em função da relevância que tal período assume para o estabelecimento de forças que influenciam, até hoje, a forma de produzir a arte e os modos de construção dos saberes psicológicos — ainda que diversas rupturas tenham se produzido entre os sujeitos de dois séculos atrás e os de hoje. Assim, o retorno ao século XIX nada mais é do que um primeiro movimento para a compreensão dos modos pelos quais viramos o que somos e nos experienciamos como humanos, sendo o ponto de partida para a investigação de uma trajetória.

Vimos, no primeiro capítulo, a partir da teorização de Foucault, que as sociedades modernas funcionam sob a lógica disciplinar, cujo principal objetivo é produzir corpos docilizados através da regulação de seus mínimos gestos e movimentos. O poder disciplinar, para garantir a sua máxima eficiência, submete o corpo e o comportamento dos homens a um olhar externo que qualifica, classifica e pune com base em suas condutas, em um processo de esquadrinhamento que é indissociável da individualização dos corpos. A visibilidade, nesta configuração social, possui um papel de destaque na modulação da subjetividade, de modo que o cuidado com o que é visível ao outro se configura como um aspecto fundamental para o nascimento da experiência de interioridade centrada em primeira pessoa. Bruno (2013, p. 56) pontua que, nesse contexto, a "atenção com o que é visto por outrem vai sendo progressivamente

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

interiorizada, construindo todo um campo de cuidados consigo, de autocontrole, autorregramento e autovigilância que passa a reger a esfera íntima e privada".

A construção de uma dimensão interna é fundamental para fazer funcionar as engrenagens da disciplina. Se, gradativamente, a restrição externa é reproduzida pelo próprio sujeito a partir do autocontrole, a presença do olhar do outro não é mais fundamental para a gerência do comportamento, pois há a internalização dos atos que podem ou não ser realizados. Nesse sentido, Foucault (2014, p. 62) afirma que os "dispositivos modernos de vigilância e visibilidade não operam de cima para baixo nem simplesmente de fora para dentro, mas dependem de todo um processo de interiorização". Desse modo, o jogo da autovigilância em nome da disciplina constrói uma dimensão, situada no interior do sujeito, que apenas pode ser observada por ele mesmo, e, por isso, depende da inscrição do olhar externo em si. Transposta de maneira semelhante ao tecido social, essa experiência do interior *versus* exterior não se restringe apenas à experiência da vida subjetiva, mas ressoa para a própria configuração da sociedade oitocentista, que estabelece uma divisão entre a esfera pública — na qual os sujeitos estão submetidos à visão e censura do outro — e a esfera privada — morada da verdade, onde os indivíduos têm mais liberdade em relação às suas ações. Assim, a experiência subjetiva da Modernidade se constitui a partir de um jogo de ambivalências, que, a partir das vivências de individualidade, interioridade e privacidade, produzem o sentido de um eu que é, ao mesmo tempo, separado e indissociado do mundo.

Porém, como afirma Foucault (2015), não existe exercício do poder sem resistência. Sem fugir das linhas de força que produzem a experiência subjetiva característica da Modernidade, mas partindo das formas de ser e estar no mundo que emergem pelas novas exigências, surge, nesse contexto, uma série de práticas que tem o poder de atuar tanto como mecanismos que reafirmam a sujeição dos corpos e das populações quanto como linhas de fuga para a construção de uma vida singular. A prática clínica dos saberes psicológicos, por exemplo, campo fundamental para a constituição do *homo psychologicus*, embora nascida no bojo da externalização do invisível íntimo — dimensão essa que se articula a partir da incidência do poder disciplinar sobre os corpos — também resiste à docilização ao permitir que o sujeito se afirme naquilo que há de particular, sem sujeitá-lo a medidas adaptativas que contribuem para a homogeneização social. Na ausência

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

de oposições completas, a resistência ao poder não implica no rompimento total com a vida tal como ela se dá em determinado período histórico, mas sim na produção de novas saídas para as linhas de força que atravessam os homens. No diálogo entre pintura e produção de subjetividade, é justamente no polo da resistência que localizamos a arte e a sua capacidade de produzir maneiras de se relacionar consigo e com o mundo, de modo que a prática da pintura, semelhantemente às práticas psicológicas, pode ser compreendida como (re)produtora da experiência do sujeito moderno. Assim, como questiona Frayze-Pereira (2005a, p. 154):

> (...) na sociedade moderna, uma sociedade atravessada por dispositivos que visam perversamente a tornar transparentes todos os recantos da vida social, todo esforço individual de preservação daquele direito pode significar um ato micropolítico, louco, dirão alguns, de resistência não programada à ordem disciplinar. Nesse sentido, não teria a arte (e também a psicanálise) alguma relação com esse ato de resistência?

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

É pela via da resistência aos gestos bem calculados da docilização disciplinar que, no segundo capítulo, a partir da comparação com o sistema de trabalho moderno, acompanhamos a produção artística do século XIX se afastar do lugar do trabalho circunscrito à lógica de produção industrial em nome de um gesto livre que se realiza no próprio fazer-se. E, nesse processo de criação autônoma, o artista também passa a pôr em obra a si mesmo, de modo que o que está em jogo não é apenas a construção de um objeto, mas sim a possibilidade de produção e reprodução de uma nova forma de existir. Chega ao fim o tempo do artista-artesão, imagem que passa a ser gradualmente substituída por uma outra compreensão de artista, cuja obra é marcada por sua experiência de viver em primeira pessoa. Para Argan (1992), o pintor assume nesse contexto o lugar de trabalhador livre, isto é, aquele que não se submete à lógica mecânica das máquinas em uma era capitalista industrial para criar sua própria práxis. Se não é o patrão que define o seu gesto, então, quem o comanda? É o próprio artista, que se realiza através e na pintura. Enquanto o trabalho se situa na zona da máquina, da homogeneidade e da docilização; a arte se situa na zona do humano, do singular e da liberdade. Como reflete Schapiro (2010, p. 281):

> Pinturas e esculturas são os últimos objetos pessoais feitos à mão em nossa cultura. Quase tudo o mais é produzido industrialmente, em massa e através da divisão do trabalho. Poucas pessoas têm a felicidade de produzir algo que as represente, que brote inteiramente de sua mente e mãos e às quais possam fixar seus nomes. (...) O objeto da arte é, portanto, de maneira mais apaixonada do que nunca, motivo de espontaneidade ou sentimento intenso. A pintura simboliza um indivíduo que exerce a liberdade e o profundo engajamento pessoal em seu trabalho.

Enquanto, no segundo capítulo, investigamos como o artista elabora, através da relação com seu trabalho, o novos modos de ser e estar que entram em jogo na Modernidade, o terceiro capítulo assumiu uma nova direção investigativa: os novos modos pelos quais os pintores, na condição de sujeitos, se relacionam com o mundo. Pois, se o mundo ocidental é estremecido pela modernização, imensuráveis são os efeitos dessa nova configuração sobre a percepção da realidade e sobre o relacionamento entre os indivíduos. No que toca às temáticas, acompanhamos a produção artística do século XIX jogar luz, para além da individualidade do próprio artista, à existência individualizada dos demais sujeitos que integram as paisagens modernas, fazendo uso do olhar ao outro um ponto de partida para o nascer de uma obra. Assumindo a posição de observador, não de mero espectador do mundo, o olhar do artista é compreendido como um exercício ativo e singular, que se faz a partir da posição em primeira pessoa que o sujeito experimenta na Modernidade. Ainda no terceiro capítulo, trouxemos as proposições de Jonathan Crary (2004; 2012), que, a respeito do paradigma visual do século XIX, defende os oitocentos como palco de uma reorganização perceptiva, a qual encontra na subjetividade corporificada uma de suas grandes condições de possibilidade. Chamada pelo autor de Visão Subjetiva, os novos modos de compreender o funcionamento visual estão intimamente ligados aos estudos experimentais sobre os sentidos, muitos deles conduzidos pelos campos psicológicos, sistematizando uma certa posição do eu em relação ao mundo que rompe com a separação bem definida entre sujeito e objeto do paradigma anterior — a Câmara Escura. Assim, o sujeito não olha para o mundo de forma passiva, apenas recebendo os estímulos externos, mas sim atua ativamente na produção de sua realidade, uma vez que aquilo que é visto depende da constituição física e psíquica do observador. Desse modo, para além das novas temáticas, a pintura da segunda metade do século XIX empreende, ainda, transformações técnicas, rompendo com os princípios tradicionais da perspectiva que dissocia sujeito e

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

objeto, como se o mundo fosse um ponto externo estável, em prol de um espaço que se constrói pela presença humana.

Apesar de, ao longo do nosso trajeto, termos analisado uma série de artistas e obras, não podemos deixar de mencionar a importância que a obra *A Toalete*, do artista francês Toulouse-Lautrec, assume em nossa pesquisa, já que foi a partir de tal tela que se definiu todo o recorte da nossa investigação, isto é, a escolha pela pintura, pela subjetividade moderna e pelos artistas do século XIX. Iniciamos e concluímos com *A Toalete* porque consideramos que a obra torna visíveis, em diversos níveis, os ingredientes que caracterizam a experiência subjetiva moderna explorada ao longo desta pesquisa, dando certa materialidade aos modos de ser que residem na fronteira em que este trabalho habita — a fronteira entre arte e psicologia. Tal como acompanhamos ao longo do percurso desta dissertação, a pintura de Toulouse-Lautrec se constitui como uma forma de elaboração de sua trajetória de vida singular e, portanto, está intimamente ligada àquilo que o artista, como sujeito, experiencia em seu mergulho no mundo. Assim, olhar para os quadros de Lautrec é uma maneira de compartilhar um momento da existência do pintor, em um exercício que Migliaccio (2017, p. 56) compara a "uma espécie de confissão pessoal". Para o autor, a grandeza de Toulouse-Lautrec reside na sua capacidade de criar uma nova pintura, composta não mais de heróis, mas de prostitutas, boêmios e indivíduos marginalizados. Personagens excluídos pela sociedade e com os quais Lautrec se identificaria na posição de *outsider*. Muitos consideram que a pintura foi o meio pelo qual Toulouse construiu um mundo para si, mundo esse bastante distante de sua origem nobre. Ao mergulhar no universo marginal da boemia parisiense, Lautrec inventa um percurso de vida único, produzindo a sua maneira de ser, estar e se relacionar com a parcela do mundo escolhida por ele. Como afirma Argan (1992, p. 122), sua arte é a "quintessência de sua existência e experiência".

Em *A Toalete*, provavelmente estamos diante da representação de uma das personagens que habitavam a noite de Paris — uma mulher ruiva, a grande obsessão de Toulouse-Lautrec. Tornando visível algo que advém de sua vida pulsional, o artista pinta aquilo que o excita dentro da realidade boêmia, assumindo mais os ares de um sujeito que vive e inventa sua própria realidade do que de um mero cronista da vida moderna. Talvez a mulher ruiva do quadro seja uma das prostitutas com as quais Lautrec conviveu enquanto assíduo frequentador

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

dos bordéis de Montmartre, não como cliente, mas como um amigo que dá a suas personagens franqueza e dignidade. “As atitudes de Lautrec em relação às mulheres do bordel estabeleceram sua condição de *insider*”, escreve Iskin (2017, p. 75), pois é através da identificação com os sujeitos à margem da sociedade que o artista se sente pertencente. A figura feminina do quadro, ao contrário do lugar comum da mulher na história da arte, está bastante distante do imaginário erótico ao qual o corpo feminino é associado. Embora despida, a mulher em *A Toalete* carrega a verdade e a humanidade de um sujeito que, na privacidade do banheiro, pode expressar toda a sua autenticidade. Em outras palavras, consideramos que *A Toalete* nos mostra uma mulher despida das máscaras sociais.

É através da mundanidade do corpo pelado que Lautrec explora a individualidade de uma mulher comum da Modernidade, retratada por alguém que também vive intensamente a subcultura. Apesar de se seu interesse se orientar para as figuras humanas e suas interações, o artista pinta a mulher ruiva de costas, o que nos impossibilita de apreender a identidade que, como vimos com Courtine e Haroche (2016), manifesta-se através da face, a qual funciona tanto como fragmento de um organismo fisiológico quanto como signo de uma individualidade imersa na massa social. Sem apelar para qualquer tipo de emoção ou sentimento, visto que a expressão facial da mulher está oculta, Lautrec faz da banalidade cotidiana de uma mulher sentada no chão de um banheiro um evento de ordem íntima, resguardando o inacessível que habita a dimensão da interioridade. Diante da obra, é inevitável levantar uma série de questionamentos. O que a mulher está fazendo? Para onde ela olha? Em que está pensando? Ela sabe que alguém a observa? O ocultamento de seu rosto nos tira qualquer pista sobre o que se passa na sua dimensão interna ao mesmo tempo que invoca a autoabsorção introspectiva típica da experiência do *homo psychologicus*.

No entanto, ainda que a temática do quadro evoque a experiência individualizada, interiorizada e íntima do sujeito moderno, Toulouse não deixa de explorar a ambivalência interior *versus* exterior da Modernidade como uma oposição indissociável, visto que é justamente a existência de uma experiência de si que possibilita o mundo se desenhar de determinada forma, assim como é uma certa configuração de mundo que permite um modelo subjetivo específico se difundir pela Modernidade. Desse modo, ainda que Lautrec tenha pintado uma cena de caráter íntimo, o artista não deixa de convocar a experiência boêmia do

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

espaço público através de sua técnica carregada de dinamismo, a qual estimula a observação do observador à percepção tanto do movimento quanto do espaço (MIGLIACCIO, 2017).

Influenciado pela pintura de Edgar Degas, Toulouse pinta a partir de pinceladas bastante definidas e arrastadas que se orientam para diferentes direções e, diluídas em terebentina, assemelham-se aos traçados dos pastéis. Em meio à lógica do capitalismo industrial, que, em sua produção padronizada e em série, busca apagar qualquer vestígio do trabalho humano, a demarcação do gesto do pintor anuncia a presença viva do homem durante a atividade de seu trabalho. Em *A Toalete*, assim como nas outras produções de Lautrec, encontramos todas as marcas do artista tanto como um sujeito que mergulha em sua própria realidade quanto como um homem que produz manualmente uma obra. Ainda que a técnica a *l'essence* reduza a intensidade das cores escolhidas pelo artista, *A Toalete* é construída a partir de tons alaranjados — o cabelo da mulher — e azulados — os tecidos em volta de seus quadris —, cores opostas e complementares pela teoria das cores de Chevreul, que, em seu contraste, transmitem ao observador toda a vibração experimentada pelo artista como sujeito moderno. Assim, as escolhas técnicas e cromáticas são formas de recriar o ritmo desenfreado e artificial da metrópole urbana. Diante da tela, nos sentimos como indivíduos da Modernidade, sensação essa que é ainda mais amplificada pela perspectiva vertiginosa do quadro. Como escreve Argan (1992, P. 127), o "espaço de *A Toalete* não é profundidade nem tela de projeção: é um plano fugidio, movediço, onde, ao invés de permanecer, as figuras e coisas deslizam". Se nos atentarmos ao canto inferior direito, é evidente como o lençol, o tapete e o assoalho se sobrepõem, como se um deslizasse sobre o outro. A vista de cima, que, aparentemente influenciada pelo enquadramento fotográfico, apresenta o espaço como um plano inclinado, também dialoga com a imbricação entre sujeito e mundo a partir da indissociabilidade entre o espaço e os elementos, entre a figura da mulher e o ambiente.

Toulouse-Lautrec com *A Toalete*, portanto, partindo do valor que a sensação visual assume na arte para os impressionistas, explora o caráter subjetivo da percepção enquanto uma atividade psicológica, a qual é capaz de comunicar certa experiência de mundo através da estimulação psíquico do observador. Assim como a realidade boêmia — a escolha de mundo que fez para si — o toca, também somos tocados, em nosso corpo e alma, pela forma que o artista

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

reconstrói em suas obras as ambivalências de viver a vida moderna. Não por acaso foi a obra de Lautrec a responsável por fazer surgir a inquietação inicial, a qual se desdobrou em muitas outras, que dá à luz a esta dissertação. Justamente por transmitir, em cada pincelada, o seu modo de viver a vida, a subjetividade moderna se tornou uma questão a ser tomada como objeto de pesquisa. Foi graças ao encontro com *A Toalete* que fomos impulsionados a indagar acerca das condições de possibilidade para a pintura da Modernidade, e, ao investigarmos as escolhas de técnica dos artistas, assim como as suas preferências temáticas, fomos percebendo, pouco a pouco, o diálogo que se sustenta entre as escolhas pictóricas e os estímulos a certas formas de ser, estar e se relacionar com o mundo que perpassam uma época. Como escreve Foucault (1994, p. 181), "Cada vez que eu tentei fazer um trabalho teórico foi tendo por base elementos da minha própria experiência"[22], de modo que uma obra nada mais é do que "fragmentos de autobiografia"[23] (FOUCAULT, 1994, p. 182). Tomando Foucault como inspiração, foi a tentativa de elaboração da impactante experiência que *A Toalete* despertou em nós o princípio sustentador da escrita deste trabalho, realizada ao longo dos últimos dois anos. Escolhemos iniciar e concluir nossa pesquisa com *A Toalete* por considerarmos que tal obra é capaz de evocar, em uma única imagem, todo o movimento que ancora o nascimento desta dissertação de mestrado, localizada na fronteira entre a arte e a psicologia: a indissociabilidade entre viver e inventar, entre pintar e ser.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

[22] "Chaque fois que j'ai essayé de faire un travail théorique, ça a été à partir d'éléments de ma propre expérience". Tradução nossa.
[23] "fragments d'autobiographie". Tradução nossa.

Referências

AGOSTINHO, S. *Confissões*. São Paulo: Paulus, 1997. (Coleção Patrística).

ARGAN, G. C. *Arte Moderna.* Tradução de Denise Boffmann e Federido Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BAUDELAIRE, C. O pintor da vida moderna. In:____. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. pp. 851-881.

BEZERRA JR, B. C. O ocaso da interioridade e suas repercussões sobre a clínica. In: PLASTINO, C. A. *Transgressões*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2002.

BOURRIAUD, N. *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes - selo Martins, 2011.

BRUNO, F. G. Ver e ser visto: subjetividade, estética e atenção. In:____. *Máquinas de ver, modos de ser:* vigilância, tecnologia e subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2013. pp. 53-121.

_____. Quem está olhando? Variações do público e do privado em weblogs, fotologs e reality shows. *Contemporânea* (Salvador) , Salvador, v. 3, n.2, p. 53-70, 2005. Disponível em <https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/3461/2526>. Acesso em: 21 abr. 2021.

CLARK, K. *The nude*: a study in ideal form. Bollingen Series 35.2. New York: Pantheon Books, 1956.

CLARK, T. J. A escolha de Olympia. In:____ *A pintura da vida moderna*. Paris na arte de Manet e de seus seguidores. Tradução de José Geraldo Couto, coordenação de Sérgio Miceli. São Paulo: Companhia das Letras, 2004a. pp. 129-209.

_____. A vista de Notre-Dame. In:____ *A pintura da vida moderna*. Paris na arte de Manet e de seus seguidores. Tradução de José Geraldo Couto, coordenação de Sérgio Miceli. São Paulo: Companhia das Letras, 2004b. pp. 59-128.

_____. Introdução. In:____ *A pintura da vida moderna*. Paris na arte de Manet e de seus seguidores. Tradução de José Geraldo Couto, coordenação de Sérgio Miceli. São Paulo: Companhia das Letras, 2004c. pp. 35-57.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

_____. Os arredores de Paris. In:____ *A pintura da vida moderna*. Paris na arte de Manet e de seus seguidores. Tradução de José Geraldo Couto, coordenação de Sérgio Miceli. São Paulo: Companhia das Letras, 2004d. pp. 2010-277.

COLI, J. Bom dia, Senhor Courbet! *Artepensamento*. São Paulo, 1992. Disponível em: <https://artepensamento.com.br/item/bom-dia-senhor-courbet/> Acesso em: 02 fev. 2021.

_____. Manet e a pintura nova. In:____. *O corpo da liberdade*: reflexões sobre a pintura do século XIX. São Paulo: SESI-SP, 2019. pp. 157-191.

CHOQUETTE, L. A Paris lésbica de Toulouse-Lautrec. In: PEDROSA, A. (Org.) *Toulouse-Lautrec em vermelho [in red]*. São Paulo: MASP, 2017. pp. 111-123.

COURTINE, J. J.; HAROCHE, C. *História do rosto*: exprimir e calar as emoções (Do século 16 ao começo do século 19). Tradução de Marcus Penchel. Petrópolis: Vozes, 2016.

CRARY, J. A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX. In: CHARNEY, L. ; SCHWARTZ, V. (Orgs.) *O cinema e a invenção da vida moderna.* 2. ed. São Paulo: Cosac & Naif, 2004, pp. 67-94.

_____. *Suspensões da percepção*: atenção, espetáculo e cultura moderna. Tradução de Tina Montenegro. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. *Técnicas do observador:* visão e modernidade no século XIX. Tradução Verrah Chamma; Organização Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DESCARTES, R. Meditações. In: PESSANHA, J. A. *Descartes*. 3 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Coleção Os Pensadores). pp. 83-142.

ECO, U. *História da beleza*. Tradução de Eliana Aguiar. 3 ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

ELIAS, N. *A Sociedade dos Indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

FECHNER, G. T. *Da anatomia comparada dos anjos*. São Paulo: Editora 34, 1998.

FERREIRA, A. A. L. A múltipla irrupção da psicologia. *Mnemosine* Vol. 1, n. 1, P. 24-51, 2005. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/mnemosine/article/view/41361>. Acesso em: 21 abr. 2021.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

_____. O múltiplo surgimento da psicologia. In: JACÓ-VILELA, A. M.; FERREIRA, A. A. L.; PORTUGAL, F. T. (Orgs.). *História da psicologia: rumos e percursos*. 3 ed. Rio de Janeiro : Nau Ed., 2013. pp. 19-52.

FOUCAULT, M. Aula de 17 de março de 1976. In:____. *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)*. Tradução Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999. pp. 285-315.

_____. *Est-il donc important de penser?* In: _____ . Dits et écrits Vol. IV. 1980-1988. Paris: Gallimard, 1994. pp. 178-182.

_____. *História da Sexualidade 1*: a vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 2 ed. São paulo: Paz e Terra, 2015. 176p

_____. *Os anormais*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. Soberania e disciplina. In: MACHADO, R. (Org.). *Microfísica do Poder*. 4 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1984. pp. 179-192.

_____. Sobre a genealogia da ética: uma revisão do trabalho. In: DREYFUSS, H., RABINOW, P. (Orgs.). *Michel Foucault; uma trajetória filosófica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995 (entrevista concedida em 1984).

_____. *Vigiar e punir:* nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramalhete. 42.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. 302p.

FRAYZE-PEREIRA, J. A. *As armadilhas da transparência*: O Segredo, o Obsceno… In:____. Arte, dor: inquietudes entre estética e psicanálise. Cotia: Ateliê Editorial, 2005a. pp. 133-155.

_____. *O Segredo de Van Gogh*. In:____. Arte, dor: inquietudes entre estética e psicanálise. Cotia: Ateliê Editorial, 2005b. pp. 243-284.

GERMANO, I. Interioridade, intimidade: o discurso psicológico na literatura dos séculos XIX e XX. In: JACÓ-VILELA, A. M.; FERREIRA, A. A. L.; PORTUGAL, F. T. (Orgs.). *História da psicologia: rumos e percursos*. 3 ed. Rio de Janeiro : Nau Ed., 2013. pp. 483-498.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Tradução de Cristina de Assis Serra. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

GONÇALVES, M. T. F. *Correspondências:* arte, técnica e processo histórico. 2011. 316f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-15122011-152141/pt-br.php>. Acesso em: 02 fev. 2021.

HANSON, L.; HANSON, E. *A vida de Toulouse-Lautrec*. Lisboa: Coleção Destinos, 1958

ISKIN, R. E. Subculturas sexuais de Toulouse-Lautrec: intimidade e alienação dentro e fora do bordel. In: PEDROSA, A. (Org.) *Toulouse-Lautrec em vermelho [in red]*. São Paulo: MASP, 2017.pp. 73-93.

KANT, I. *Crítica da razão pura*. Tradução de Lucimar A. Coghi Anselmi e Fulvio Lubisco. São Paulo: Martin Claret, 2009.

LADEIRA, J. D. M. Disciplina, Fantasmagoria e Espetáculo: Técnicas do Observador, de Jonathan Crary. *Lumina*, [S. l.], v. 13, n. 3, p. 152–167, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/25742>. Acesso em: 9 mar. 2021

LAPLANCHE, J. *Vocabulário da psicanálise*. Tradução Pedro Tamen. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LEROY, L. *L'Exposition des Impressionnistes*. 1874. Disponível em: <https://fr.wikisource.org/wiki/L%27Exposition_des_impressionnistes> Acesso em 06 mar. 2021.

LOUREIRO, I. A totalidade como ilusão: a concepção freudiana de ciência e o estilo romântico. *Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica*, v. 3, p. 51-63, 2000. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/agora/a/4N5H4gmVpJstGSXmyxqSxkr/?lang=pt&format=html>. Acesso em: 05 ago. 2021.

_____. Luzes e sombras. Freud e o advento da psicanálise. In: JACÓ-VILELA, A. M.; FERREIRA, A. A. L.; PORTUGAL, F. T. (Orgs.). *História da psicologia: rumos e percursos*. e ed. Rio de Janeiro : Nau Ed., 2013. pp. 423-438.

MACHADO, A. O cinema antes do cinema. In:____. *Pré-cinemas e pós-cinemas.* 6 ed. Campinas: Papirus , 1997. p. 12-25.

MARCONDES, D. Crença, descrença, conversão. *Discurso*, [S. l.], v. 50, n. 2, p. 49-60, 2020. Disponível em:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

<https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/181224>. Acesso em: 14 abr. 2021.

_____. *Iniciação à história da filosofia*: dos pré-socráticos a Wittgenstein. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004. 298 p.

MIGLIACCIO, L. Toulouse-Lautrec no MASP: o escandaloso traço da liberdade. In: PEDROSA, A. (Org.) *Toulouse-Lautrec em vermelho [in red]*. São Paulo: MASP, 2017. pp. 47-59.

NEIVA JR, E. A perspectiva. In:____. *A imagem*. São Paulo: Ática, 1986. pp. 31-47.

NÉRET, G. *Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901)*. Tradução de Helena Gubernatis e Clara da Rocha Pinto. Köln:Taschen, 2009.

PANOFSKY, E. *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa:Edições 70, 1999.

PELBART, P. P. Vida e morte em contexto de dominação biopolítica. In: CICLO *O Fundamentalismo Contemporâneo em Questão* [Conferência proferida no dia 3 de outubro de 2008]. São Paulo: IEA/USP, 2008. p. 1-21. Disponível em: <http://www.iea.usp.br/publicacoes>. Acesso em: 21 abr. 2021.

PERRONE-MOISÉS, L. A luta com o Anjo: Baudelaire e Delacroix. In: NOVAES, A. (org.). *ARTEPENSAMENTO*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 217-240. Disponível em: <https://artepensamento.com.br/item/a-luta-com-o-anjo-baudelaire-e-delacroix/> Acesso em: 02 fev. 2021.

PAPINI, L. D . T C. *Toulouse-Lautrec no Museu de Arte de São Paulo (MASP)*. 2015. 177f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) — Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-27012016-132604/pt-br.php>. Acesso em 29 jun. 2021.

PEDROSA, A. Toulouse-Lautrec em vermelho. In: PEDROSA, A. (Org.) *Toulouse-Lautrec em vermelho [in red]*. São Paulo: MASP, 2017. pp. 32-39.

PLATÃO. *Diálogos*: Teeteto - Crátilo. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: UFPA, 1973. 194 p. (Coleção amazônia. Série Farias Brito, 9). Disponível em: <http://livroaberto.ufpa.br/jspui/handle/prefix/101>. Acesso em: 22 jun. 2021.

SCHAPIRO, M. O conceito de Impressionismo. In:____. *Impressionismo*: reflexões e percepções. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. pp. 34-56.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

_____. *A arte moderna*: Séculos XIX e XX — Ensaios Escolhidos. Tradução de Luiz Roberto Mendes Gonçalves. 1.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

SIBILIA, P. Eu *privado* e o declínio do homem público. In:____. *O show do Eu:* a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008a. pp. 55-88.

_____. Eu *visível* e o eclipse da interioridade. In:____. *O show do Eu:* a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008b. pp. 89-114.

_____. *Os diários íntimos na Internet e a crise da interioridade psicológica*. CD-Rom da XII Compós, 2003. Disponível em <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1049.PDF>

SINGER, B. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, L. ; SCHWARTZ, V. (Orgs.) *O cinema e a invenção da vida moderna.* 2. ed. São Paulo: Cosac & Naif, 2004, pp. 95-119.

STEYERL, H. In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective. *e-flux journal*, v.24, 2011. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/24/67860/in-free-fall-a-thought-experiment-on-vertical-perspective/>. Acesso em 02 ago. 2021.

TEIXEIRA, A. L. R. *Degas e a fotografia*: a (re)invenção do olhar. Rio de Janeiro, 2018. 126f. Tese (Doutorado em História Social da Cultura) — Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <https://www.dbd.puc-rio.br/pergamum/biblioteca/php/mostrateses.php?open=1&arqtese=1312320_2018_Indice.html>. Acesso em 24 ago. 2021.

TESHAINER, M. C. R. Psicanálise e biopolítica: considerações a partir da análise de Birman sobre Foucault. *Rev. Mal-Estar Subj.*, Fortaleza , v. 8, n. 1, p. 225-249, mar. 2008 . Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1518-61482008000100011&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 04 jan. 2021.

THOMPSON, R. Toulouse-Lautrec: notas sobre as narrativas do vício. In: PEDROSA, A. (Org.) *Toulouse-Lautrec em vermelho [in red]*. São Paulo: MASP, 2017. pp. 135-143.

TROTTER, D. Modernist toilette: Degas, Woolf, Lawrance. *MoveableType*. vol 5. 2009. Disponível em:<http://discovery.ucl.ac.uk/1573233/1/Trotter.pdf > Acesso em: 04 mar. 2021.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA

VAN GOGH, V. [*Carta endereçada a seu irmão*]. Destinatário: Theo Van Gogh. Antuérpia, 14 de dezembro.1885. 1 carta. Disponível em: <http://vangoghletters.org/vg/letters/let547/letter.html> Acesso em: 24 jun. 2021.

WÖLFFLIN, H. *Conceitos fundamentais da história da arte*: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2011997/CA