

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

BACHARELADO EM HISTÓRIA DA ARTE

KETHLEN SANTINI RODRIGUES

LENORA ROSENFELD: diálogos com o Surrealismo e a
Psicanálise (1968 a 1998)

Porto Alegre – RS

2015

KETHLEN SANTINI RODRIGUES

Lenora Rosenfield: diálogos com o Surrealismo e a Psicanálise

(1968 a 1998)

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de bacharel do curso de História da Arte no Instituto de Artes, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador(a): Profa. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern

Porto Alegre – RS

2015

KETHLEN SANTINI RODRIGUES

**Lenora Rosenfield: diálogos com o Surrealismo e a Psicanálise
(1968 a 1998)**

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de bacharel do curso de História da Arte no Instituto de Artes, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Aprovado pela banca em ____ de _____ 2015.

Prof. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern – Orientador

Prof. Dr. Edson Luiz André de Sousa – Examinador

Prof. Dr. Luís Edegar de Oliveira Costa – Examinador

Cada corredor possui diversas portas
Cada porta dá para um quarto
Cada quarto se comunica com outro
Cada outro é ele mesmo sem fim
Cada fim recria seu próprio começo
Cada começo traz em si a esperança
Cada esperança em si é a ilusão
Cada ilusão é a próxima mentira
Cada mentira cria uma realidade
Cada realidade some com poeira
Cada poeira é um grão
Cada grão é soprado pelo vento
Cada vento vem de um lugar
Cada lugar ocupa um espaço
Cada espaço é a sua própria ocupação
Cada ocupação delimita um tempo
Cada tempo provoca uma espera
Cada espera procura uma solução
Cada solução não é nada em si mesma
Cada corredor possui diversas portas.

(texto de Luiz Alphonso, incluído no quadro *A janela da história da arte*, 1995)

Às pessoas que perdi no decorrer desses anos.

AGRADECIMENTOS

Realizar um trabalho como esse, tão íntimo e profundo, não seria possível sem a ajuda e o apoio de tantas pessoas queridas. Primeiramente, à minha família: Sheila, Diego, Lídia e Almir, que sempre apoiaram desde a minha saída de Caxias do Sul a fim de estudar sozinha em Porto Alegre, há quatro anos atrás. Seus maiores feitos, além de muitos outros sentimentais, foram o de dar suporte em todos os aspectos, lembrando sempre das minhas origens e da minha base como um todo. Essencialmente, de todos, destaco minha mãe, Sheila, que sempre teve de lidar com os dois papéis do que seria uma família tradicional, simbolizando e mostrando força de vontade, amor e solidariedade também para todos aqueles que necessitaram e ainda necessitam.

Em segundo lugar, aos meus melhores amigos ainda da cidade natal e os novos que me acolheram, sempre me auxiliando para errar e aprender nessa vida cheia de surpresas. Não poderia deixar de lado todo o carinho, suporte e compreensão do meu namorado, Christian, que me encontrou, há dois anos atrás - em uma cadeira do curso -, e nos momentos mais difíceis e mais felizes sempre soube falar e fazer a coisa certa –presenteou-me, aliás, com uma das maiores alegrias da minha vida, Marie.

Agradeço também à minha eterna psicóloga psicanalista, Eliane, que me auxiliou a reconstruir a minha história, além de me apoiar e ensinar, de certa forma, uma pequeníssima parte desse gigantesco universo que é a Psicanálise, o qual só tenderá a se expandir dentro de mim para que possa um dia expor à minha profissão.

À minha orientadora Daniela Kern que me iluminara com o tema que baseou este trabalho, fazendo-me conhecer a excelente e curiosíssima artista Lenora Rosenfield, a qual devo também muitos agradecimentos por todo o apoio e informações cedidas, além do compartilhamento de sua memória pessoal, que acredito dar diversos ensinamentos de vida, além de fazer-me conectar com um pequeno pedacinho do seu enorme mundo subjetivo.

No mais, a todos aqueles que se puseram na minha vida de alguma forma, seja no meu percurso acadêmico, seja nas relações afetivas, que auxiliaram para que eu chegasse aonde cheguei.

RESUMO

O presente trabalho tem como intenção apresentar as obras da artista Lenora Rosenfield dos anos de 1968 a 1998. Em um primeiro momento, analisa-se a história da artista, através de sua memória pessoal, e o início de suas relações com os temas do Surrealismo e da Psicanálise; além disso, contextualiza-se brevemente o circuito artístico, social e cultural dos anos 70, 80 e 90, principalmente entre os Estados Unidos - país que marca muitas experiências na vida da artista -, Brasil e Rio Grande do Sul. Em um segundo momento, trabalha-se especificamente com obras realizadas para a dissertação de Mestrado **Bruxas, monstros e demônios: uma representação pictórica** (1995), cuja observação será feita a partir de três grandes temas presentes em grande parte das obras: *Realidade versus fantasia*, *Eu e os outros* e *Anacronismos*. Procurou-se, pois, evidenciar e revelar uma artista que trabalhou com temas que sempre estiveram na margem da história da arte brasileira e, principalmente, na arte do Rio Grande do Sul.

PALAVRAS-CHAVE: Lenora Rosenfield. Surrealismo. Psicanálise. Bruxa. Mulher.

ABSTRACT

The purpose of this paper is to present the works of the artist Lenora Rosenfield from 1968 to 1998. Firstly, it will be analyzed the history of the artist, through her personal memory, and the beginning of her relationships with the themes of Surrealism and the Psychoanalysis. Furthermore, it will be briefly contextualized with the artistic, social and cultural circuit of the 70s, 80s and 90s, especially between the United States - a country which marks many experiences in the artist's life - Brazil and Rio Grande do Sul. Secondly, it will be worked specifically with works made for a Master's thesis titled **Bruxas, monstros e demônios: uma representação pictórica** – “Witches, monsters and demons: a pictorial representation (1995)” -, whose observation will be made from three major themes which are present in some of these works: reality versus fantasy, I and others and anachronisms. Therefore, this paper highlights and reveals an artist who worked with themes which have always been on the edge of Brazilian art's history and especially the art of Rio Grande do Sul.

KEYWORDS: Lenora Rosenfield. Surrealism. Psychoanalysis. Witch. Woman

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. LENORA ROSENFELD: ANÁLISE DO DISCURSO BIOGRÁFICO E CONTEXTO	15
1.1. Primeiros anos e viagem para os Estados Unidos.....	15
1.2. Surgimento do interesse pelo Surrealismo	27
1.3. Surgimento do interesse pela Psicanálise	41
1.4 Contextualizando outros momentos da História da Arte: Lenora e o interesse por Iberê Camargo, Goya e Van Gogh.....	52
2. POÉTICA DA ARTISTA: DIÁLOGOS COM O SURREALISMO E A PSICANÁLISE (1968 – 1998).....	68
2.1. Realidade versus fantasia.....	68
2.2. Eu e os Outros: questões psicanalíticas na obra e no discurso de Lenora Rosenfeld	89
2.3. Anacronismos.....	104
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	119
BIBLIOGRAFIA	122

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem por finalidade reestabelecer as etapas do percurso da artista Lenora Rosenfield, relativas às suas pesquisas sobre Surrealismo e Psicanálise Freudiana, bem como investigar de que forma se deu seu contato com o tema, a pesquisa material e a elaboração das obras, situando-as no panorama cultural e artístico de dois ambientes em que viveu na sua juventude, demasiadamente divergentes na época: Estados Unidos e Brasil.

Para isso, partirei, metodologicamente, do caráter particular para o geral, de maneira que a primeira parte do trabalho será desenvolvida a partir de entrevistas qualitativas com Rosenfield, com a abordagem de questões biográficas da artista, considerando o seu contexto geográfico e histórico. Além disso, utilizarei textos gerais (periódicos, artigos, reportagens) relacionados às questões norteadoras e bibliografia complementar no intuito de ampliar o raio e o entendimento do contexto histórico da época. Além de produzir história oral com os depoimentos dados em entrevistas, irei documentar as obras da artista, realizadas para a sua dissertação de mestrado, e, além disso, realizarei uma pesquisa iconográfica com algumas das obras que selecionei para melhor aprofundar os temas. Farei, para as análises da segunda parte do Trabalho de Conclusão, uma vasta pesquisa bibliográfica específica às abordagens de autores que trabalham com a relação da arte com a psicanálise e do Surrealismo.

Lenora Rosenfield nasceu em 1953 e foi educada no Brasil. Atualmente é professora associada no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre. Em 1992-1993 trabalhou como residente no Harvard Art Museum em Cambridge com bolsa da Kress Foundation, USA, pouco antes da produção das obras e pesquisa que são em grande parte aqui trabalhados. Entretanto, sua primeira experiência nos Estados Unidos, quando ainda tinha dezoito anos, durou um ano e foi determinante para a formação de sua personalidade e das ideias posteriores que viriam a ser discutidas em trabalhos acadêmicos. As causas da viagem podem ser buscadas, segundo Lenora, nos grandes conflitos internos que – enfrentava, em função da idade que tinha e de “uma enorme vontade de experimentar coisas novas”, além da mudança cultural, já que sua primeira família no país era batista, e, nas palavras da artista, muito conservadora. Após seis meses, mudou-se para uma família liberal

de um psicanalista em Nova York. No país, no primeiro semestre, trabalhou como voluntária com crianças esquizofrênicas e, no segundo semestre, com pessoas de dependência química em uma escola pública da cidade. Além disso, paralelamente, fez cursos de pintura, desenho e expressão corporal na New School for Social Research. É importante destacar que Rosenfield, graças a uma bolsa de estudos do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), estudou restauração em Florença durante três anos e se tornou uma das primeiras restauradoras da capital gaúcha.

Para se ter uma ideia mais central sobre o trabalho que a artista realiza entre 1992 e 1995, trata-se de uma proposta de fazer uso de sua vida psicológica, em que seu ofício como pintora, a partir das experiências como as já aqui brevemente mencionadas, dá origem a uma forma de autoconhecimento que se fará presente em praticamente todas as telas. A saber, o exercício realizado não deve ser confundido com uma descoberta de natureza psicanalítica; decorre do uso estético de um material que, embora inicialmente subjetivo, adquire uma dimensão objetiva própria ao ser “traduzido” nos quadros. Para trabalhar com a exploração do seu imaginário Lenora valeu-se da teoria Freudiana; também procurou complementar este estudo com leituras históricas e antropológicas sobre o tema dos demônios, bruxas, monstros e duendes. Recorreu ainda ao pensamento do surrealismo para melhor entender como mobilizar de maneira adequada, na sua atividade como pintora, esse material emocional; utiliza ainda a concepção do expressionismo a respeito da espontaneidade do gesto do pintor - traz em seu trabalho estudos e influências diretas de Miró (1893 - 1983), André Masson (1896 - 1987) e Iberê Camargo (1914 - 1994).

Aos perseguir os objetivos que aqui foram propostos, intenta-se contribuir com as pesquisas sobre Surrealismo e a relação entre a arte e a Psicanálise, visto que ainda há um espaço carente no que diz respeito ao quanto artistas gaúchos se utilizaram (ou se utilizam) de elementos do Surrealismo, considerando-se que, dentro da História da Arte brasileira, trazer esses elementos relacionados a produções artísticas ainda é tarefa árdua e, para alguns, questionável. Além disso, dentro do curso de Bacharelado em História da Arte, nota-se uma grande força para que haja pesquisas relacionadas a produções artísticas no Rio Grande do Sul; assim, aqui constará uma pesquisa consideravelmente vasta com acervo de imagens e relatos sobre uma artista que utilizou não só elementos do movimento vanguardista, mas também da Psicanálise Freudiana – esta, aliás, insere-se em outro caso pouco pesquisado

dentro da História da Arte brasileira, muito mais ampla na área da Psicologia - tem-se a impressão de que este assunto é deixado em paralelo nas discussões dentro do campo histórico da arte. Em suma, a pouca visibilidade e quantidade de produções científicas sobre os temas é uma das motivações para eu realizar este trabalho.

É importante salientar também que, quando entrei no curso, já possuía curiosidade em relação ao Surrealismo, principalmente quando conheci as obras de Salvador Dalí (1904 – 1989) e René Magritte (1898 – 1967) na minha adolescência. Somando-se a isso, antes mesmo de vir a Porto Alegre estudar, já estava em contato com as teorias da psicanálise através de análises com uma psicanalista Freudiana. A partir do momento em que percebi esses meus interesses se sobressaindo, comecei a buscar no curso respostas para diversas perguntas a eles relacionadas.

A partir do momento em que fiz um artigo para a disciplina de História da Arte do Brasil III, com o tema *Surrealismo x Antropofagia*, sugerido pela professora Dra. Paula Ramos, minhas ideias para o TCC começaram a se concretizar; a dissertação de mestrado de Thiago Gil de Oliveira Virava, *Uma brecha para o surrealismo: percepções do movimento surrealista no Brasil entre as décadas de 1920 e 1940* (2012), orientada por Tadeu Chiarelli, deu-me uma maior lucidez sobre o tema no Brasil. Não há como deixar de fora o fato de que, no decorrer deste ano, quando apresentei esta pesquisa em dois colóquios nacionais na área de História da Arte, percebi que esses temas estão entre os assuntos comentados, mas poucos trabalhados ou deixados de lado. E, neste caso, tal constatação só auxiliou-me a ampliar o desejo de pesquisar e aprofundar todas essas questões, ampliando o leque de conhecimento do que conhecemos hoje do Surrealismo no Brasil e a relação da arte com a Psicanálise.

Sobre a origem deste tema de trabalho de conclusão, partiu da ideia da orientadora, Dra. Daniela Kern, de apresentar-me a dissertação de Mestrado em Poéticas Visuais, *Bruxas, monstros e demônios: uma representação pictórica* (1995), da artista, restauradora e professora Lenora Rosenfield. Não há dúvidas de que foi, digamos, o encontro do útil ao agradável, já que vi a possibilidade de lidar com uma arte local com temas que pareciam tão distantes.

Vale então ressaltar as questões que norteiam este trabalho e que o estruturam: sob que circunstâncias a artista Lenora Rosenfield se interessa pelo tema do Surrealismo? Sua ida

para os Estados Unidos teria reforçado esse interesse? Quais seriam as pessoas que a influenciaram no país norte-americano? Uma vez estabelecido seu interesse pelo Surrealismo, a que correntes de ideias recorre Rosenfield na tentativa de conferir sentido às obras que realiza? Em que medida a Psicanálise de Sigmund Freud, consideravelmente utilizada pelos surrealistas, entra em questão na sua obra?

Para responder a essas e outras perguntas, o trabalho aqui apresentado se dividirá em dois capítulos. No primeiro, será apresentada uma breve biografia da artista, da juventude até os dias atuais. Além disso, será paralelamente analisado o surgimento do seu interesse pelos temas do Surrealismo e da Psicanálise, sempre intercalando com suas memórias e experiências pessoais. No último subcapítulo, no total de quatro, se contextualizará a cultura visual da artista tendo em conta outros momentos da História da Arte a fim de dar possibilidades de percepção das semelhanças e, principalmente, diferenças entre alguns aspectos da arte no Brasil, Estados Unidos e Europa na mesma época. Além disso, utilizarei essencialmente referências que tratam de alguns artistas que trabalharam ou trabalham com os mesmos aspectos de Rosenfield, a fim de fazer paralelos e questionar influências e semelhanças.

Já no segundo capítulo, realizarei análises específicas de termos, ideias e obras que a artista apresenta ao longo do seu trabalho artístico entre os anos de 1968 e 1998, conforme o levantamento de referências. Para apresentar uma das principais relações do movimento surrealista de que Lenora se apropria, o de realidade versus fantasia, tratarei do movimento em si, abordando suas questões norteadoras. Da mesma maneira, para trabalhar as questões não só da subjetividade, mas também dos elementos da psicanálise dos quais a artista se apropria para dar sentido às suas obras – como, por exemplo, a questão do “estranho” e do “fenômeno do duplo” -, utilizarei autores específicos que trabalham com a relação da arte com a psicanálise para associar sua história e seu discurso com suas obras. Por último, confrontarei todo o trabalho de Lenora aqui apresentado com a ideia de anacronismo, cuja abordagem visa expandir o olhar da obra da artista, não se limitando somente a análises cronológicas de períodos artísticos, nem em momentos ao mesmo tempo pessoais e históricos.

É importante salientar que, do ponto de vista estritamente pessoal, a artista admite que possa gradativamente reconhecer através das metáforas pintadas o pleno significado de uma experiência psicológica inconsciente, que até o momento da sua expressão pictórica

encontrava-se reprimida para si mesma. Assim sendo, este trabalho irá procurar tornar presente essa mesma expressão pictórica de Rosenfield, até então pouco estudada na história da arte local, que está permanentemente sendo contada, escrita e reescrita.

1. LENORA ROSENFELD: ANÁLISE DO DISCURSO BIOGRÁFICO E CONTEXTO

A mente, tendo recebido dos sentidos um pequeno começo de lembrança, põe-se a girar, e gira infinitamente, lembrando tudo o que há para lembrar. Nossos sentidos, portanto, que estão, por assim dizer, no portal da mente, tendo recebido o começo de tudo e dado esse começo à mente; a mente, da mesma forma, recebe esse começo e examina tudo o que dele decorre: a parte de baixo de uma lança comprida e delgada, uma vez sacudida, mesmo de leve, transmite a toda a extensão da lança, até mesmo à sua ponta... Assim também a nossa mente precisa apenas de um pequeno começo para lembrar-se da questão toda.

(Maximus Tyrius, *A pintura dos Antigos*)

1.1. Primeiros anos e viagem para os Estados Unidos

Mãe, professora, restauradora, artista, são inúmeros os substantivos que se pode usar para denominar Lenora Rosenfield. Sua vida, desde o início, é marcada por uma série de acontecimentos que auxiliaram em sua formação pessoal e profissional; sua participação nos percursos pelos diversos lugares em que visitou tomaram formas que colaboraram nas mudanças contextuais em que se viu inserida, contribuindo no dia a dia das pessoas que a circundaram e nos diversos ambientes em que se estabeleceu. Poderia ser constatado que muitos, ou a conhecem por seu trabalho em restauração – em que foi pioneira em Porto Alegre –, ou então como professora de pintura da UFRGS. Neste primeiro momento, iremos acompanhar como ocorrera o crescimento e o amadurecimento de Lenora como artista, a partir de sua biografia, contada através de histórias pessoais e experiências compartilhadas, principalmente em entrevistas e conversas informais. Posteriormente, iremos procurar entender o porquê Lenora desejou trabalhar, em determinadas fases de sua carreira como pintora, com os temas relacionados ao Surrealismo e à Psicanálise.

Lenora Lerrer Rosenfield nasceu na cidade de Porto Alegre, no ano de 1953. Pertence a uma família tradicional, de religião judia, e vê-se nela características possíveis do porquê do não entendimento dos pedidos “fora do comum” feitos por Lenora. Paradoxalmente, demonstrar-se-á por outro ângulo o pensamento da sua família, o qual, segundo a artista,

poderia se representar como uma “família evoluída” perante as ideias e os julgamentos que circundavam o contexto daquele tempo – será entendido, pois, através de seu relato, a visão de uma família paradoxal, ora conservadora, ora progressista. A respeito das origens da sua família, seus quatro avós eram judeus e vieram da Ucrânia, Polônia e Turquia. Conforme conta, foi muito importante a sua convivência com eles, pois lhe ensinaram muito sobre cultura e imigração. Lenora tem até hoje exposto na parede da sua casa um tapete turco com mais de 150 anos [imagem 1] que viera com seus avós e que surgirá, posteriormente, em algumas pinturas do Mestrado da artista, concluído no ano de 1995.



1. *Tapete turco*, 1916 | 200x288cm | coleção da artista, Porto Alegre

Desde o Jardim de Infância até o final do Ensino Fundamental, Lenora frequentou um colégio israelita, e, para ter contato com um outro ambiente, desejou cursar o 2º grau no colégio estadual Júlio de Castilhos. Na metade do 3º ano do 2º grau, ela conta que já sabia que tinha sido aceita em uma escola nos dos Estados Unidos, onde se inscrevera. – Na verdade, ao invés de querer entrar para o Ensino Médio (High School), o que a motivara realmente era o desejo de viajar e estudar arte - era isso o que mais se via fazendo. Por isso sua entrada, no ano de 1972, quando acabara meio ano antes o 2º grau, na New School for

Social Research,¹ em Nova York, local em que realizara cursos de arte e de pintura durante os dois semestres em que esteve nos Estados Unidos. No primeiro semestre ficou em Ridgewood, New Jersey - uma cidade dormitório de Nova York – e no segundo, em Manhattan.

De acordo com um dos depoimentos dados por Lenora Rosenfield, entende-se que a mudança para os Estados Unidos foi, para ela, uma experiência muito radical, por várias razões: primeiro, pelos intensos conflitos internos, visto que era muito jovem, com 18 anos, quando foi viajar e morar em lugares com realidades muito diversas das que até então conhecia. A segunda razão seriam as mudanças que vão além das nacionalidades, como a própria diferença entre as cidades no país norte-americano: em Ridgewood, a 40 minutos de Nova York, ficara em uma família batista muito conservadora, de difícil convívio; após seis meses, a artista conseguiu se mudar para Nova York, onde trabalhou, como *baby-sitter*, para a família liberal de um psicanalista mudando radicalmente o tipo de convivência com tudo e todos. Além desses motivos, Lenora, em seus depoimentos, enfatiza outro aspecto importante de sua primeira experiência no exterior: naquela época era uma aventureira, adorava conhecer pessoas e lugares desconhecidos - algumas das experiências que Lenora vive nos Estados Unidos, especialmente as que, segundo o depoimento da artista, forçaram-lhe a criar para si uma determinada base psíquica a fim de “sobreviver” a certos acontecimentos, iriam repercutir em sua carreira artística no futuro. Tais histórias pessoais de Lenora, que apresentaremos a seguir, foram recuperadas através de seus depoimentos e servirão, em um segundo momento, como embasamento para a investigação do discurso e das obras selecionadas para este estudo.

Quando morou em Ridgewood, New Jersey, Lenora trabalhou como voluntária com crianças esquizofrênicas no *North Jersey Child Development Center for the disturbed child*, na 14 Hope Street. Aa família batista, que hospedava Lenora frequentava uma igreja onde havia um pastor que ela considerou na época ser muito aberto. Por isso, Lenora conta que

¹ “The New School for Social Research fornece uma educação informada por um legado de pensamento crítico e engajamento cívico. A dedicação da escola para a liberdade acadêmica e investigação intelectual remonta à fundação da universidade em 1919 como uma casa para pensadores progressistas e a criação da Universidade no exílio, em 1933, para os estudiosos perseguidos na Europa nazista. A educação interdisciplinar oferecido pelo The New School for Social Research hoje explora e promove a paz global e a justiça como mais do que ideais teóricos”. THE NEW SCHOOL OF SOCIAL RESEARCH. Disponível: <<http://www.newschool.edu/nssr/>>. Acesso em 24 de nov. 2015.

ficou muito amiga dele, “de ir lá conversar de tudo com ele, não somente de religião, mas, por exemplo, ‘chorar’ minhas misérias já que me sentia bastante sozinha” (ROSENFELD, 2015). Foi nessas conversas que ele a convidou para trabalhar com crianças esquizofrênicas. O colégio em que essas crianças eram atendidas ocupava a parte debaixo da igreja. Lenora na época ainda não havia tido contato com a esquizofrenia, e conta que para ela essa foi uma experiência muito impactante. Na escola em que ajudava, admite ter havido sempre quatro crianças às quais era mais ligada: Dimitry, Bryan, Lucy e Todd. A primeira história contada por ela envolve um dos meninos dos quais se aproximara muito, Dimitry. Lenora lembra que andava de bicicleta até o local das aulas e Dimitry sempre conseguia decifrar o código de números do cadeado dela; quando viu, num determinado dia, ele estava andando com a sua bicicleta. Geralmente, ela conta, sempre tentava trabalhar com eles na área das artes, fazendo desenhos, usando tintas, além de estimular conversas, contar e fazer histórias... Em um dos dias em que estava com as crianças, Dimitry lhe perguntou como ela estava se sentindo; Lenora respondeu que se sentia sozinha e que tinha poucos amigos, que sua família estava em outro lugar. Dimitry então falou: “Mas quem disse que eu não sou teu amigo?” Com muita intensidade, ela afirma que lhe disseram, depois de um tempo, que um esquizofrênico não consegue manifestar afeto – e, no caso, ele manifestou. Por isso, diz que ficou ainda mais ligada a ele.

Numa outra ocasião, Lenora resolveu fazer com as quatro crianças um passeio ao parque, do lado da escola. Antes de tudo, é importante lembrar que naquela época a artista salienta que as pessoas em geral achavam que a esquizofrenia não era hereditária, mas consequência de maus tratos ou de falta de afeto. Achavam que, para os esquizofrênicos, frequentar aquela escola era uma forma de se integrarem na sociedade. Essa era a linha da escola daquela época, em 1972. E, por isso, em uma determinada ocasião Lenora perguntou se podia passear com as crianças que era mais próxima para terem uma maior interação com o ambiente. Segundo uma autoanálise que divagara em uma conversa informal, ela tinha muita facilidade de entrar nas histórias que contavam e nas realidades que as crianças se viam presentes. Enfim, saiu com três deles; em certo momento, Lenora percebeu que Todd desapareceu. Ela então pegou as duas crianças que a acompanhavam e começou a andar pelo local em busca do menino. Ela admite que para tentar motivar Todd a aparecer, começou a gritar para ele as coisas que faziam juntos, falar de como era bom os momentos que passavam juntos, dos desenhos que faziam... Isto é, ir no mundo afetivo dele, segundo a fala da artista.

De repente, o viu aparecendo com um tipo de varinha dando-lhe nas canelas, demonstrando algum aspecto de raiva, de remorso por um possível abandono, ou até mesmo uma forma de alegria por terem se reencontrado. Após esse caso, ela analisa que, depois de um tempo, teve a percepção de que havia já terminado sua missão naquele ambiente.

Devido a uma série de fatores, Lenora resolveu que queria sair da casa daquela família batista, cujo convívio para ela não estava mais sendo agradável. Foi em uma agência de emprego da New School, onde estudava, e conferiu os possíveis locais que estavam disponíveis para aceitar estudantes. Havia, entre outros pedidos, o de uma família que precisava de uma *baby-sitter* e que tinha como exigência morar no local onde trabalharia - no caso, em Nova York. Lenora conta que não pensou duas vezes. Quando conheceu sua nova família, percebeu que teria um “pai” psicanalista que possuía muitas obras de arte e uma forma de vida mais “liberal”. Conta que lhe tratavam bem e que a incentivavam a frequentar locais de arte – lembrando que mantivera contato com a outra família, dando a entender que a separação fora algo amigável. Quanto aos estudos, seguia estudando artes na New School. No ano em que estudou lá, 1972, eram professores da área de pintura, segundo o boletim da New School², Joe Stefanelli, Norman Carton, Georges Schreiber, Donald L. Stacy, Richard Tum Suden Irving Icriesberg, Carmen L. Cicero e Henry C. Pearsons e Theo Hios.

Nas aulas, Lenora imprimia na tela sua grande subjetividade, como se vê, por exemplo, nos trabalhos que realizou nas aulas de Modelo Vivo. As aulas aconteciam nas quartas-feiras pela manhã. A aula de Joseph Stefanelli dava enfoque para os alunos que tiveram alguma experiência de pintura. Baseada na função de instruir os alunos, sob a forma de crítica individual e discussão, procurava ajudar cada aluno a desenvolver sua arte ao longo de seu próprio caminho e se tornar cada vez mais consciente de suas próprias capacidades e direções. Trabalhavam, a saber, a partir de modelos³.

Ao olhar as obras feitas naquele ano, é expressivamente clara a forma como Lenora tentava fugir de determinados padrões, como na estética realista e da utilização de determinadas cores, trabalhando, pelo contrário, com uma grande quantidade de cor. No caso dessa obra *Sem Título* (1972) [imagem 2], o vaso de frutas estava embaixo de onde o modelo estava posando, como um objeto de acompanhamento, e foi parar na “cabeça” do modelo, o

² Informações retiradas do Boletim de aula da New School of Social Research, ano de 1972. Disponível em: THE NEW SCHOOL BULLETIN – Fall Semester. Vol.30, N° 1. New York. August, 1972. P. 197-202.

³ Ibid., p. 199.

que a diferenciou dos trabalhos dos demais alunos que realizaram o mesmo exercício. Ela conta que não há teoricamente nenhuma inspiração para as pincelas e a paleta de cores, pelo contrário; sua cultura visual era algo completamente realista, com muita ênfase em temas e formas acadêmicas. O professor Joseph Stefanelli exclamou: "Que coisa maravilhosa!". Esse quadro, quando houve a exposição da New School, foi eleito pela turma para representá-la. O professor, segundo Lenora, aprovou com muita empolgação a escolha, chamando-a de a nova Dubuffet⁴. Entre outras informações, este artista é considerado por Hall Foster como um daqueles artistas modernistas que descaracterizaram a arte dos loucos, como se fosse uma parte secreta do primitivismo vanguardista, diretamente expressiva do inconsciente corajosamente desafiadora de todas as convenções. Nas obras de Dubuffet, "os psicanalistas desenvolveram um entendimento/conhecimento mais complicado de representações paranoicas como projeções de ordem desesperada, e de imagens esquizofrênicas como sintomas de um autodeslocamento radical. E ainda, tamanhas leituras também possuem paralelos com a arte moderna" (FOSTER, 2011, p. 16).

⁴ J.Dubuffet (1901 - 1985) segundo Argan "foi um espírito agudo, crítico, aberto ao ponto do cinismo. Sua pesquisa é inteiramente linguística: as o objetivo é destruir o mito da imunidade, da espiritualidade, da incorruptibilidade da linguagem. Para dubuffet, que revive o grotesco gélido e feroz de Jerry, a tolice consiste em mitificar a arte, em força-la a se relacionar cin as chamadas "atividade superiores" ou mesmo sublimes, como se a civilização de que nos orgulhamos fosse diferente daquilo que, ao falar de povos de outras culturas, condescendentemente chamamos de "folclore". Segundo informações do MoMA, Manteve uma atitude rebelde para com noções de alta cultura, beleza e bom gosto predominante, e foi um inovador incansável a partir do momento que ele se comprometeu a fazer arte no início dos anos 1940". JEAN DUBUFFET: SOUL OF THE UNDERGROUND. Disponível em: <<https://www.moma.org/>>. Acesso: 09 de set. 2015.



2. Lenora ROSENFELD (1953) | *Sem título*, 1972|

Óleo sobre tela, 30x24cm | Coleção da artista

Concomitantemente com o dia-a-dia das aulas, Lenora também começou a trabalhar numa escola pública que procurava recuperar dependentes químicos antes de se tornarem marginais, chamada Harren Hight School, na 59th Street e na 10th avenida. Na época havia lido *Summerhill*, que a influenciou muito, do autor Alexander Sutherland Neill. De acordo com Neill,

A educação deveria trabalhar basicamente com a dimensão emocional do aluno, para que a sensibilidade ultrapassasse sempre a racionalidade. Summerhill destaca-se por defender que as crianças aprendem melhor se livres dos instrumentos de coerção e repressão utilizados pela grande maioria das escolas. Nela todas as aulas são opcionais, os alunos podem escolher as que desejam frequentar e as que não desejam. Neill fundou esta sua escola acreditando que "uma criança deve viver a sua própria vida - não uma vida que seus pais acreditem que ela deva viver, não uma vida decidida por um educador que supõe saber o que é melhor para a criança". Inclusive acreditava que a convivência com os pais, com sua natural superproteção, impedia os filhos de desenvolver a segurança suficiente para reconhecer o mundo, seja de forma intelectual, emocional ou artística. Por isso, os alunos tinham de morar em Summerhill e receber a visita dos pais

esporadicamente. Ter sucesso era, em sua opinião, ser capaz de trabalhar com alegria e viver positivamente⁵.

Lenora, então, ficou em Harren Hight School até terminar o semestre e depois disso, antes de voltar para o Brasil, fez uma viagem através dos Estados Unidos com caronas que pegava através dos anúncios de carona que obtinha nas universidades. Aliás, antes de continuarmos, é interessante entender que a experiência de lidar com os esquizofrênicos e os dependentes químicos partiu da própria Lenora, conforme seu relato:

Eu não sei, eu acho que é uma coisa da minha natureza. Eu gosto de conhecer limites, meus e dos outros. Eu estou sempre correndo atrás de uma aventura interna e do meu autoconhecimento. Eu não me conheço lendo, eu me conheço fazendo. Atirando-me em histórias e cinemas. Tem pessoas que leem muita literatura para se conhecerem, se identificarem. Eu faço isso, mas numa proporção bem menor. O que me importa mesmo é a questão vivencial, eu procuro a ação para me conhecer (ROSENFELD, 2015).

A artista saiu de Nova York, passou por Cambridge (Massachusetts), Pittsburg (Pensilvânia), Columbus (Ohio), Fayette e Haywood Counties (Tennessee), Lincoln (Nebraska), San Francisco e Los Angeles (Califórnia). Para Lenora essa experiência foi algo único e se admira por não ter vivido nenhum incidente durante a viagem. Uma das histórias que Lenora recorda dessa viagem é a relacionada à moça que conheceu, e que estava indo para um campo de trabalho no Tennessee. Com o intuito de não deixar passar nenhuma pessoa que pudesse conhecer, foi com ela. Lenora se hospedou na casa da moça, que lhe mostrou o lugar e foi seu local de trabalho, chamado *Fayett-Haywood Workcamps*, em Fayette e Haywood Counties, um campo de trabalho voluntário que se fazia presente em um dos locais mais pobres dos Estados Unidos na época, segundo a artista. A artista conta que plantavam com arado e não havia banheiro nas casas. Lenora se propôs a se dirigir a cada um daquela comunidade e dizer que tinham de votar para deputado em algum membro afro-americano da comunidade, para representá-los no governo federal. Ela analisa: “Eu sou uma poeira no universo, mas ajudei de alguma forma para o Obama se eleger” (ROSENFELD, 2015). Lenora ficou mais ou menos 15 dias nesse campo de trabalho. Em outra ocasião, na primeira casa em que ficou, havia uma mulher que era cantora de uma igreja da cidade e lhe disse que tinha de ir num funeral que estava ocorrendo naquele dia, pois iria cantar. Nesse momento, a artista admira-se quando chega ao ver o caixão exposto com o falecido. Sua

⁵ ALEXANDER SUTHERLAND NEILL. Disponível: <<https://pt.wikipedia.org>>. Acesso em 6 de dez. 2015.

admiração foi além do fato de ser judia e, tradicionalmente, não pertencer ao ritual judaico quando um fiel falece; assusta-se também ao ver a pessoa falecida toda maquiada.

Lenora fala sobre a importância das experiências que teve na viagem aos Estados Unidos:

Eu [Lenora] era contra tudo e contra todos, queria modificar meu mundo exterior através do meu mundo subjetivo e eu achava que tudo era possível – consegui viver tudo isso sem me destruir, que é uma coisa perigosa. Consegui assim, fazer todo esse passeio porque acho que tenho uma estrutura que me permitiu isso: não entrei e não procurei encrenca; acredito que tenha certa segurança do que estava fazendo, do que queria... Eu tinha um foco, um objetivo, e não me perdi. E isso mostra como foi muito marcante para mim (ROSENFELD, 2015).

De fato, quando a artista volta ao Brasil, percebe a quantidade de informações e experiências que a marcaram, chocaram e fizeram sentir as mais diversas emoções. E nota que, infelizmente, pela quantidade de acontecimentos diferentes pelos quais passou, voltar a viver normalmente em Porto Alegre não seria algo que conseguiria com tanta facilidade:

Quando eu voltei para o Brasil, não me destruí fisicamente, mas me vi uma pessoa emocionalmente desestruturada. Foi experiência demais para uma guria que saiu de uma família super protetora com 18 anos em Porto Alegre naquela época... Se tivessem me matado no meio do caminho ninguém iria descobrir. Eu tinha uma confiança que acreditava que nada iria acontecer, e não aconteceu. Voltei e estava perdida; foi coisa demais para mim. [...] Engordei 20 quilos. Tudo que aconteceu, a saudade da família... Tudo que eu tinha que processar. Eu queria voltar porque eu tinha saudades da minha família, saudades de Porto Alegre, saudades de atravessar a Protásio Alves. Eu tinha vontade de voltar, mas de uma coisa de casa, que era o que eu estava acostumada antes de viajar. Eu quis romper isso sim e foi muito importante. Essa experiência me tornou outra pessoa. No sentido de, eu tive que me reconstruir; eu tive que me reinventar (ROSENFELD, 2015).

Vale destacar – e desejo frisar neste caso, elementos que serão retomados *a posteriori* no conjunto dos motivos que levaram a artista a se interessar pela Psicanálise – que, quando já estava no Brasil, Lenora sofreu um acidente de automóvel gravíssimo, em que todos faleceram, menos ela. O carro em que estava a artista e mais três pessoas se chocou com um carro que vinha no sentido contrário, com uma família de pai, mãe e dois filhos. Isso tudo, segundo ela, aconteceu enquanto dormia. Neste carro, nos bancos da frente, estavam seus dois melhores amigos – que eram do intercâmbio e que possuíam o costume de sair sempre juntos –; a quarta pessoa no carro era amigo do seu amigo, que não morreu naquela época, mas ficou sabendo depois que havia morrido talvez por complicações.

A amiga que falecera havia demonstrado carinho por uma determinada obra que Lenora fez nos EUA. Este quadro tem o título de *Talismã* [imagem 3], pois sua amiga de

intercâmbio quando olhava para ele, acreditava que fosse o talismã de Lenora. A artista então decidiu homenageá-la intitulado a tela com o nome dado. Esta tela por muito tempo ficou sem ser apresentada e vista, em virtude da demora que Lenora teve para elaborar a tragédia ocorrida: "[...] quando eu dormi eles estavam [vivos], quando acordei, eles não estavam mais" (ROSENFELD, 2015).



3. Lenora ROSENFELD (1953) |*Talismã*, 1973|

Óleo sobre tela, 100x99cm | Coleção da artista

E disso tudo ficou o fato de que ela sobreviver - juntamente com as questões do susto, do luto, da culpa, entre outros impactos emocionais – fez com que levasse muitos anos para processar a morte deles. Ela admite que, embora não tivesse feito nada, vem a culpa de qualquer maneira, que não está relacionada a algo que se faz; mas àquilo que não foi feito e que pensa que poderia ter sido evitado ou acontecido diferente. E todas essas ideias ou questões fizeram com que a artista buscasse uma ajuda – e não uma ajuda qualquer. Lenora afirma que, por levar muito tempo para entender tudo que acontecera, essas e outras experiências a levaram até a psicanálise.

Paralelamente, no contexto local, o que acontecia na capital Gaúcha era o surgimento em Porto Alegre, essencial para o sistema de artes local, do Atelier Livre da Prefeitura: um espaço para iniciação e aprendizado, servindo também para estudantes do Instituto de Artes. E no mesmo momento em que fazia análise com um psicanalista, na vida de Lenora o Atelier Livre não iria ficar de fora: realizou aulas de pintura mural com Clebio Soria (1934) no ano de 1975 e de gravura com Romildo Paiva (1938). No ano de 1976 inicia também o curso de Licenciatura em Desenho e Plástica, na Universidade FEEVALE, em Novo Hamburgo e entre os professores que teve no decorrer dos anos, destacam-se Vera Chaves Barcellos (1938) e Maria Beatriz Rhade. Forma-se em 1979 e a partir da década de 80, muitas mudanças ocorrerão. Em 1980, em virtude da amizade com o professor Fernando Baril⁶, em uma conversa lhe disse que tinha uma amiga, Mirian Obino (1937), que iria para a Espanha estudar escultura: “Porque tu não vais com ela?”. Além de sua família ter aprovado a ideia, seu psicanalista a apoiou; o consultório em que se encontravam era “seu útero” e ela estaria finalmente pronta para nascer: “Eu queria então ir para o mundo. E fui” (ROSENFELD, 2015).

A artista obteve, particularmente, grandes frutos para sua vida através da relação amigável com Baril. E efetivando os planos, a ideia era ficar na Espanha e viajar dois meses pela Europa. Saindo de Madrid, chega na Itália. Sobre a chegada em Florença, especificamente, a artista recorda:

Quando cheguei, tive um sentimento tão intenso de ter me encontrado, de ter achado um pedaço meu que estava perdido. Bom, primeira sensação que eu tive lá é que eu era uma Jeca, uma pessoa do interior chegando numa cidade grande, que no caso, era de uma sofisticação tão grande que me senti como uma pessoa vinda do interior. Não que isso seja uma coisa ruim, mas me senti chocada com aquela imensidão e beleza. Eu ia para ficar três dias, acabei ficando uma semana. Depois saímos e voltamos novamente! (ROSENFELD, 2015).

⁶ Só para constar, no ensino informal, entre outros nomes, aparece este seu amigo, professor e artista Fernando Baril atraindo seguidores pelo domínio técnico demonstrado em suas pinturas. “O artista iniciou em 1959 estudos de desenho e pintura com Vasco Prado (1914-1998); em 1967, ajuda a organizar e participa da 1ª Feira de Artes Plásticas de Porto Alegre. Ainda nesta década de 60, Baril viaja para a Europa e Israel diversas vezes a fim de auxiliar em seu aprendizado. Conforme encaminha seu percurso artístico, paralelamente aos estudos realizados, inicia atividades docentes na década de 70, ajudando a formar um grupo de artistas rio-grandenses. Leciona no Ateliê Encontro de Arte, onde se constitui, no início da década de 80, o *Grupo Pigmento*, formado por artistas interessados em dar continuidade aos estudos iniciados com Baril. Entre 1978 e 1980, mora em Madri e cursa pós-graduação em pintura e procedimentos pictóricos, na *Facultad de Bellas Artes* de San Fernando. Em 1982, viaja aos Estados Unidos e ao Canadá para realizar cursos de arte em Los Angeles e Vancouver. Segundo Blanca Brites, o artista além de ter sido um importante pintor, formou também alguns nomes locais que se destacaram no âmbito nacional – como, por exemplo, Paulina Eizirik (1921 - 2013) e Ruth Schneider (1943 - 2003)”. Disponível em: FERNANDO BARIL. <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>>. Acesso em 07 de dez. 2015.

Por desejar ficar mais tempo em Florença, começou a refletir sobre como continuar na cidade. Andando por um túnel no centro da cidade, viu um cartaz dizendo “Curso de Restauração”. Lenora conta que olhou aquela chamada pensando que seria talvez aquilo que deveria fazer, pois se aprendesse restauração iria aprender mais sobre pintura e se tornaria uma artista melhor. Inscreveu-se, foi aceita e então se dirigiu para Florença, onde não conhecia nada, nem ninguém. Entre 1980 e 1983, realiza o Curso de Restauração em Pintura no Instituto per l’Art e il Restauo, com bolsa do CNPQ⁷ em Florença. Nesse meio tempo, em 1982 realiza o Curso de Restauração de Papéis no Gabinetto G. P. Vieusseux na mesma cidade, curso este que dura mais cinco meses de aprendizado voluntário, num total de nove meses. Na soma dos cursos, principalmente dos de pintura, constou como primeiro aprendizado a ideia de que a obra tem início, meio e fim. Além disso, a restauração lhe ensinou a lidar e a conhecer a parte objetiva do trabalho; não só ficar no subjetivismo, mas entrar mais no mundo real das técnicas e materiais.

Lenora voltou em 1983 para Porto Alegre e naquela época não se conhecia muito sobre restauração no Brasil. Ela estava então preocupada, segundo seu depoimento, em aprender sobre materiais, sobre as questões formais da arte, e não sobre como se expressar artisticamente. Interessava a ela, então, a própria história da arte, além de química e do desenho da reprodução do real. Voltou, pois, para casa e montou um laboratório de restauração. É importante – mencionar algo que ela comenta em tom de deboche: todos acharam que tinha enlouquecido. “E eu dizia que achava que isso que era o que meu coração dizia para eu fazer” (ROSENFELD, 2015). No final desta década, precisamente em 1989, assume o cargo de técnica em restauração na UFRGS.

Já entre 1992 e 1993, retorna aos Estados Unidos e fica um ano no Fogg Art Museum⁸, precisamente em Cambridge, como residente com bolsa da Harvard University e Kress Foundation, para pesquisa em restauração e materiais de pintura. Sendo a única estrangeira aceita em Harvard, em uma residência de restauração na bolsa mencionada, realizou uma

⁷ Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ).

⁸ O Museu foi aberto ao público em 1896 e considerado o mais antigo da Universidade de Harvard entre os museus de arte. “Junta-se ao Museu Busch-Reisinger Museum e o Arthur M. Sackler Museum como parte dos Museus de arte de Harvard. O Fogg Museum é conhecido por participações em sua coleção de pinturas ocidentais, entre elas escultura, artes decorativas, fotografias, gravuras e desenhos da Idade Média até o presente. Pontos fortes incluem renascentistas italianos, britânicos pré-rafaelitas, e arte francesa do século XIX, bem como pinturas e desenhos da arte americana do século XIX e do século XX”. GEWERTZ, Ken. *Color, form, action and teaching*. Harvard Gazette Archives - *Harvard News Office*, Estados Unidos. Abril de 2002.

pesquisa com sucesso, quando se aprofundou seus estudos em química – “De maneira empírica provocou a saponificação aquecendo por descuido a mistura de soda cáustica, óleo de linhaça e o branco de chumbo, reproduzindo, assim, a reação química que havia ocorrido em uma pintura, objeto da pesquisa. No mesmo ano participou da equipe que realizou a restauração dos murais da biblioteca de Boston”⁹.

Ao voltar para o Brasil, fez concurso para ser professora na UFRGS como professor adjunto com dedicação exclusiva e está exercendo o cargo até os dias atuais. Neste mesmo período, inicia o Mestrado em Poéticas Visuais com terminalidade em Pintura na mesma Universidade. Este, concluído em 1995, no Instituto de Artes da UFRGS, teve como título *Bruxas, monstros e demônios: uma representação pictórica*. Nas obras que realiza para o mestrado nota-se que em questão de prática, nunca se preocupou com a questão técnica, tanto que pintou com acrílica e todos achavam que era a óleo - conta. A acrílica secava mais rápido e a artista começou a ter problemas de alergias com o óleo, então pensou a dar o tratamento do óleo na acrílica.

Neste momento da análise foi dada uma base para um entendimento geral da biografia de Lenora Rosenfield, não somente de como decorreu as suas escolhas e o potencial das mesmas, mas também o trajeto dos locais que conheceu, mostrando a cultura visual que estava inserida: Estados Unidos, Itália, Espanha, México e muitos outros que, no seu conjunto, são de questionar: o que dessa relação dos locais influenciaria na sua obra? Aliás, teriam elas auxiliado na sua escolha pelo movimento do Surrealismo?

1.2. Surgimento do interesse pelo Surrealismo

O que lhe interessou no Surrealismo, a primeira motivação na adolescência, foi conseguir numa maneira plástica através da vanguarda europeia colocar a sua rebeldia adolescente. Mas a rebeldia do não convencional, isto é, não a rebeldia de querer fazer loucura, conforme a artista aponta. Nota-se que obteve plasticamente êxito porque “achava muito chato” somente procurar pintar o mundo real; desejava de uma maneira consistente, apesar da pouca idade, colocar o real de outra maneira. E o modo que Lenora encontrou foi

⁹ Segundo informações do seu currículo Lattes. LENORA LERRER ROSENFELD. Disponível em: <<http://buscatextual.cnpq.br/>>. Acesso: 12 de set. 2015.

quando viu as pinturas do Bosch (1474 - 1516), um artista que em uma realidade em que se via, lidava artisticamente de uma forma impressionantemente única e que melhor achava para pintar – em uma direta quebra de paradigmas. Por considerar que o artista, então, pintava em outra realidade, outro tipo de pintura em uma áurea figurativa - fato que remetia às coisas que não são óbvias – Lenora conclui que era isso que procurava, o não óbvio. E nessa mesma vontade de ser contra o convencional, explica-se na “admiração” por Bosch, que não era só um pré-surrealista, no sentido de querer, no seu entender, contrapor a realidade; ele era um símbolo, talvez um exemplo, de como externar a subjetividade que tanto aflorava em Lenora.

Antes de tudo, é essencial apresentar o artista que representa a adolescência artística e o início do interesse pela arte de Lenora, visto que será melhor entendido o porquê dessa valorização do mesmo, além da ideia de arte que surge a partir de Bosch, como também a forma que se entenderá, numa realidade conjunta, a fantasia – ou em vias da psicanálise, uma realidade material e um cenário da ficção.

Sobre este artista, fizera uma arte que se destacou por algo totalmente diverso do que era considerado como “bela arte” - em um período demasiadamente rico em artistas que seriam supervalorizados pela História da Arte, como por exemplo, Rafael Sanzio (1483 - 1520), Sandro Botticelli (1445 - 1510), Leonardo da Vinci (1442 - 1510) e Michelangelo Buonarroti (1475 - 1564). Agradando ou não, Bosch conseguiu na sua época ser diferente e sobreviver assim até sua morte – causa suspeita por ter ocorrido pela denuncia de heresia. Seu nome verdadeiro era Hieronymus Van Aken, nasceu na cidade de s’Hertogenbosch, no norte de Barbante, perto de Antuérpia, a partir da qual ele tomou o seu nome. Era filho de um pintor e ficou famoso pelo detalhe fantástico e perturbador de seus painéis. Em sua fase madura, Bosch desenvolveu uma linguagem original e muitas vezes macabra, cheia de simbolismo visual, por vezes, uma tradução literal de metáforas verbais encontrada na Bíblia, já que foi um católico ortodoxo e membro de uma irmandade religiosa local - das muitas seitas que na época se dedicavam às ciências ocultas¹⁰. Teria, no caso, adquirido inúmeros conhecimentos sobre os sonhos e a alquimia, tendo-se dedicado profundamente a esta última. Sobre a alquimia, toda sua produção é rica em símbolos - como a água, o fogo, o ovo, a escada, a ideia de ascensão, a árvore, a sexualidade nos elementos; além disso, reforça-se a semelhança, a perspectiva dos grandes campos atrás dos personagens principais, a

¹⁰ SOARES, Luiz Felipe Guimaraes. *O Anjo Doente No Inferno De Bosch*. Anuário de Literatura 2, UFSC, 1994. pp. 11-32.

participação da topografia, a violência de algumas criaturas¹¹. A saber, o pintor estaria dialogando didaticamente com os homens comuns de sua época, usando para isso a linguagem deles¹².

Bosch parece ter passado a maior parte de sua vida em s'Hertogenbosch, embora sua família provavelmente veio de Aachen, na Alemanha. Sua cronologia é incerta; o trabalho mais famoso de Bosch é possivelmente o tríptico "O Jardim das Delícias Terrenas" no Museu do Prado, em Madrid [imagem 4]. No século XVII, Van Mander (1548 – 1606) escreveu: “Quem será capaz de dizer todas bizarras e estranhas ideias que tinham na mente de Jeronimus Bosch, e suas expressões feitas por seu pincel? Pintou horríveis imagens”¹³. A saber, as pinturas de Bosch foram recolhidas por Filipe II (1556 - 1598) da Espanha, e no século XX foram citadas pelos surrealistas como precursores de suas próprias visões, em que alegavam Bosch ser mais contemporâneo com sua paleta de cores e temas do que os artistas que se faziam presente no início do século XX.



4. Hieronymus BOSCH(1450 – 1516)|*O Jardim das Delícias Terrenas*, 1504|

Óleo sobre madeira, 220 cm × 389 cm| Museu do Prado, Madrid

¹¹ Ibid., 12-13.

¹² Ibid., p.14.

¹³ HIERONYMUS BOSCH. Disponível em: <<http://www.nationalgallery.org.uk/artists/>>. Acesso: 1 de set. 2015.

A influência de Bosch na arte de Lenora Rosenfield foi determinante, seja como trata a questão da temporalidade, seja pelas técnicas de pintura ou pela própria leitura visual. Ao examinar a tela hoje, pode-se pensar em uma obra que poderia ter sido realizada com questões que remetiam à Metafísica¹⁴ ou ao próprio Surrealismo.

Ao olhar um livro de arte na aula de História, especificamente sobre Renascimento, na sala de aula do colégio, aos 15 anos, Lenora percebeu o que queria fazer [imagem 5]. Importante lembrar que ela não recebeu muita aprovação ao fazer uma obra totalmente figurativa; todas as vezes em que mostrava a pintura para sua mãe, por exemplo, só recebia comentários negativos, pois ela achava que era algo obscuro ou que lhe dava medo. Além disso, essencialmente na estética do quadro, não há como negar que o Surrealismo é o movimento que mais se destaca ao acompanhar os traços, com a essência, as cores, as formas e a noção de subjetividade tanto da composição, quanto do tema da pintura.

¹⁴ De fato, vale ressaltar que a obra do pintor Giorgio De Chirico – expoente dessa corrente - exerceu grande influência no meio surrealista, já que se Freud fornece aos surrealistas a temática do sonho e sua importância na investigação dos caminhos da imaginação, o caráter metafísico dos trabalhos de De Chirico entre 1910 e 1920 forneceu pistas sobre como um sonho poderia ser efetivamente pintado. (BRADLEY, 2001, p. 32).



5. Lenora ROSENFELD (1953) | *sem título*, 1968 | Guache sobre papel, 69,2 x 49,5cm | coleção da artista

Paralelamente a essas questões, Lenora considera muito esse seu subjetivismo, que era muito intenso e achou que o surrealismo correspondia a esse mundo quando, 27 anos depois, resolveu olhar definitivamente para ele quando realizou seu Mestrado. De fato, conta que seu mundo subjetivo era diferente do mundo que via:

Eu lembro assim: não sei ao certo a idade, mas via formas, por exemplo numa árvore, onde eu enxergava outra coisa. Uma vez eu comentei isso com uma pessoa e ela disse que isso era uma coisa do artista: eu não via a árvore que os outros viam. Depois até conseguia ver a árvore que todos viam, mas meu olhar era para outra coisa. Eu comecei a navegar nesse mundo subjetivo meu, que enxergava coisas dentro de mim e havia coisas que a realidade me mostrava (ROSENFELD, 2015).

Dando maior atenção no caso do seu Mestrado - em que Lenora Rosenfield trabalha diretamente com questões do Surrealismo - a artista deu-se conta de que o que a motivou primeiro foi a questão dos monstros, “pois o pior dos monstros são os interiores, os quais eu já vi. E eu comecei a me dar conta que os monstros não são uma entidade externa a ti, mas o

que há dentro” (ROSENFELD, 2015). E juntamente com o surrealismo, fazia o seguinte: para conectar os monstros internos, deixava seu pensamento livre. Quando uma imagem se repetia várias vezes, era essa que pintava. Lenora, portanto, usou a questão do automatismo que os surrealistas usaram, mas, como consta na dissertação, os surrealistas usaram-no de uma outra maneira, digamos, mais profundamente. Isso pode ser visto no subcapítulo de sua dissertação intitulado “A Gênese psicológica das imagens pictóricas” (1995), em que Rosenfield desenvolve a ideia de o artista plástico possuir o desafio de tornar consciente para si mesmo o seu material subjetivo disponível para utilização na criação artística. Afirma que a explicação das causas pelas quais determinadas ideias e imagens que ocorrem aos artistas é matéria que convém à psicologia e não à teoria estética. Entre outras análises, pois, Rosenfield associa esses processos informais de exploração e seleção de imagens ao que os surrealistas chamavam de “automatismo psíquico”, entretanto - no sentido descrito por André Breton, a noção de automatismo usada pelos surrealistas não coincide com a que Lenora emprega, pois ela deseja muito menos: apenas permitir que o fluxo de imagens lhe fornecesse pistas visuais com as quais ela pudesse depois trabalhar (ROSENFELD, 1995, p.13).

Aprofundando melhor o assunto, conforme Argan (2013) aponta, no inconsciente pensa-se por imagens, e, como a arte formula imagens, elas são o meio mais adequado para trazer à superfície os conteúdos profundos do inconsciente.- “Na primeira fase da poética surrealista, a arte possui justamente um caráter de teste psicológico, mas, para que este seja autêntico, é preciso que não haja intervenção da consciência e que o processo de transcrição seja absolutamente ‘automático’” (ARGAN, 2013, p. 360). Portanto, para melhor entendimento, é importante ter o conhecimento de que a obra de Sigmund Freud forneceu a Breton e ao Surrealismo, segundo Argan, um contexto e um vocabulário com os quais poderiam conduzir suas investigações acerca do automatismo na fala, na escrita e na produção de imagens (ARGAN, 2013, p. 360).

As imagens escritas que vieram à tona inopinadamente durante os tranSES que os membros do grupo de *Littérature* se colocavam foram os tijolos do “automatismo” surrealista, ou escrita automática. Em 1924, no Manifesto do Surrealismo e na revista *La Révolution Surréaliste*, Breton definiu o automatismo como a prática artística surrealista mais importante, o principal caminho de acesso ao maravilhoso:

Surrealismo. S.m. Automatismo psíquico puro, por meio do qual alguém se propõe a expressar - verbalmente, utilizando a palavra escrita, ou de qualquer outra maneira - o verdadeiro funcionamento do pensamento, na ausência do controle exercido pela razão, livre de qualquer preocupação estética ou moral (BRETON apud BRADLEY, 2001, p. 31).

Segundo Fiona Bradley, o trabalho sobre os sonhos e o desenvolvimento psicosssexual do indivíduo embasavam a busca surrealista por uma arte ligada ao inconsciente. Freud apontara no sonho um meio para o estudo das inclinações e dos desejos que estruturaram a vida interior de cada um. Ele introduziu, segundo a autora, a noção de uma correspondência entre essa vida interior e um mundo externo da linguagem e dos objetos:

A escrita e a fala automatizadas do surrealismo imitavam os métodos que Freud empregava para levar um paciente a lhe contar seus sonhos. Ele pedia um relato falado de um sonho - “o texto de um sonho” - em que estaria oculto o significado do sonho diante do estado mental do paciente. Freud descreveu as estratégias que um analisando pode utilizar involuntariamente para esconder, de si próprio e do analista, as partes significativas de um sonho. Essas estratégias inconscientes eram conscientemente adotadas pelos surrealistas como um modo de pintar o inconsciente nos quadros e assim encontrar o equivalente pictórico da poesia automática (BRADLEY, 2001, p. 31).

A questão fundamental, portanto, que se encontra em praticamente toda a pesquisa de Mestrado de Lenora pode ser vislumbrada no seguinte parágrafo:

Se considerarmos um outro tipo de leitura para o que os surrealistas chamavam de “objeto encontrado” e o chamarmos de objeto, pessoa, ato, ou razão ‘perdidos’, pode-se considerar que buscavam um algo perdido, e pode até ser uma fonte de desejo imaginariamente perdida, encontrado pela paixão. Este “encontro” pode ter sido a razão que moveu estes artistas a pintarem. Freud diria que é o primeiro amor encontrado em outro amor. Para mim, pintar é tentar ‘encontrar o algo perdido’ que é invisível e que às vezes torna-se magicamente visível pela arte (ROSENFELD, 1995, p. 51).

Por outro lado, deve-se ressaltar que, ao ter a intenção de procurar seus próprios monstros, Lenora percebeu, a essas alturas, que em Bosch não encontraria mais as características que procurava, principalmente na questão da estética:

Como artista já havia me visto como uma artista expressionista. Eu fazia na emoção; o Bosch não colocava na pincelada; os expressionistas sim. Então me identifiquei muito com a questão do sentimento e da subjetividade expressionista que eu também via na pincelada, na cor, no volume. Ao longo do tempo eu me observei como uma expressionista que lidava com os seus monstros. Mas a origem disso estava no Surrealismo. Do Surrealismo da juventude (ROSENFELD, 2015).

Não se pode deixar de enfatizar as diferenças entre as pinceladas surrealistas e expressionistas para uma melhor compreensão: conforme a artista detalha, a pincelada

expressionista é mais marcada pelas cerdas do pincel, pela untuosidade e densidade da tinta que é usualmente aplicada. No surrealismo, por sua vez, a pincelada é aplicada de maneira mais diluída e menos marcada (ROSENFELD, 2016). Neste momento, pois, é que se pode notar as relações que Lenora Rosenfield irá fazer com a arte Expressionista. A posteriori, será visto aqui brevemente o que o Expressionismo pode representar na arte do século XX, principalmente através de um dos artistas que Lenora mais tinha contato: Iberê Camargo (1914 – 1994).

Sem dúvida, pela profundidade do tema na vida de Lenora Rosenfield, é essencial, paralelamente ao que já foi trazido aqui, realizar uma análise mais específica (sabendo que não há limites para a pesquisa do tema) do que foi o Surrealismo e suas repercussões. Segundo a autora Fiona Bradley, no livro “Surrealismo” (2001), a palavra Surrealismo foi criada em Paris, em 1917, pelo escritor Guillaume Apollinaire (1880 - 1918) para descrever dois exemplos de inovação artística: o balé *Parade*, de Jean Cocteau (1889 - 1963), e a própria peça do escritor, *As Mamas de Tirésias*. A autora ressalta que nenhum desses eventos artísticos poderia ser descrito como “surrealista”, no sentido hoje atribuído ao termo. No entanto, em 1924, no Manifesto do Surrealismo, que lançou o movimento surrealista, o escritor André Breton e seu amigo Philippe Soupault (1897 - 1990) adotaram essa palavra, “batizando com o nome de surrealismo o novo modo de expressão de que dispomos e que gostaríamos de apresentar a nossos amigos” (BRADLEY, 2001, p. 6).

Inicialmente o surrealismo teve início na literatura; não havia um programa surrealista para as artes visuais até que André Breton escreveu *Surrealismo e Pintura*, em 1925. A saber, as origens de algumas obras literárias surrealistas remontam a *Littérature*, uma revista que se tornou na prática um espaço para novas experimentações - e que posteriormente seria substituída pela *La Révolution Surréaliste*. A partir de 1919, conforme analisa Bradley, o periódico passou a publicar trechos do livro “Os Campos Magnéticos”, escritos em colaboração por Breton e Soupault. A primeira parte deste livro fornece, segundo a autora, uma boa imagem do estado de espírito que desde o princípio animou a produção e a fruição da obra surrealista – um vidro ou o espelho sem o metal refletor se converte numa porta ou janela, sendo o limiar de um mundo novo. No caso dos surrealistas, esse mundo novo era o do inconsciente: aquilo que eles chamavam de o maravilhoso (BRADLEY, 2001).

Conforme a observação de Argan, a ponte que o artista Kurt Schwitters¹⁵ (1887 - 1948) lança entre o Dadaísmo e o Construtivismo não chegou a ser atravessada por ninguém. Dadá se transformou em Surrealismo, isto é, na teoria do irracional ou do inconsciente na arte, ainda que tenha ocorrido uma fusão entre os dois movimentos. André Breton também era médico psiquiatra, estudioso de Freud, cuja teoria do inconsciente abria à pesquisa uma vastíssima região da psique. Sem dúvida, na área das artes visuais, os pintores – visto que a pintura ainda era considerada a principal forma de praticar a arte - tentaram alguns métodos de trabalho automático e assim percorreram outros caminhos. Segundo Argan, “o movimento Surrealista se desenvolve ao mesmo tempo em que o programa racionalista para a arquitetura e o desenho industrial, mas em flagrante oposição a ele; pela rapidez com que se transformou em moda, pode ser considerado como o momento culminante da *École de Paris*” (ARGAN, 2013, p. 361). Além disso, o historiador da arte analisa que

Naturalmente, o Surrealismo também se propõe como fórmula internacional: no inconsciente, não podem ocorrer distinções fundadas na história; no entanto, a separação, agora extremamente clara, entre as duas esferas (arte como inconsciente, arte como consciência) traduz-se numa nítida divergência de posturas políticas. [...] o inconsciente revelado pela arte surrealista com aparente subjetividade, mas na verdade sob fosca luz de vício e culpa, é um patete “inconsciente de classe”: a outra face da lucidez racional, da eficiência, da clareza de visão do “dirigente” burguês. Pretende-se, em suma, demonstrar que as enaltecidas virtudes da classe no poder não passam de uma fachada: para além dela, os mitos de uma libido de classe pressionam a consciência, deformando-a e convertendo a razão e mesmo a ciência e a técnica, em instrumentos de uma vontade de poder (ARGAN, 2013, p. 361).

Por representar a mudança dentro da vanguarda europeia, deve-se mencionar o pintor Salvador Dalí, mais frequentemente denominado como o principal artista do Surrealismo. A mudança de Dalí da Espanha para Paris coincidiu com

Uma transformação dos interesses e investigadores surrealistas a busca do automatismo psíquico que tanto ocupou os surrealistas na década de 20, já tinha praticamente cumprido o seu curso [...]. [Ao invés], os integrantes do grupo estavam começando a se voltar cada vez mais para o sonho como o lugar de uma atividade mental que correspondia mais de perto ao maravilhoso surrealista (BRADLEY, 2001, p. 32).

O resultado, segundo Bradley, foram as “pinturas de sonhos”, ou “pinturas oníricas”, como às vezes são chamadas: quadros que representam ou refletem as condições de sonho –

¹⁵ Schwitters foi uma figura importante no dadaísmo Europeu que inventou o conceito Merz – “a combinação, para fins artísticos, de todos os materiais possíveis”. Se esses materiais foram corda, algodão ou uma roda de carrinho de bebê, Schwitters considerou-os equivalentes à pintura. Ele é mais conhecido por seu pioneirismo no uso de objetos encontrados e materiais do cotidiano na colagem abstrata, instalação, poesia e desempenho. SCHWITTERS IN BRITAIN. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition>>. Acesso: 11 de set. 2015.

“e a chegada de Dalí a Paris foi um grande impulso para esse estilo” (BRADLEY, 2001, p.32).

Segundo Bradley, a pintura assinala uma aceitação da ideia Freudiana de que os objetos do dia-a-dia se transformam no sonho em importantes signos que enfatizam desejos e inquietações (BRADLEY, 2001). Nas palavras de Freud, o sonho

[...] é um produto psíquico completamente antissocial: não tem nada a dizer para mais ninguém. Tendo se originado no interior de uma pessoa como uma concessão entre forças psíquicas conflitantes, ele permanece incompreensível até mesmo para a pessoa em questão, e é totalmente desinteressante para os demais. Além de poder abrir mão da inteligibilidade, o sonho necessita não ser compreensível, pois, do contrário, será destruído; somente poder existir disfarçado. Por conseguinte, pode fazer pleno uso daqueles mecanismos que dominam nossos pensamentos inconscientes, distorcendo-os para além de qualquer possibilidade de recuperação. Por outro lado, a piada é a mais social de todas as conquistas psíquicas, estando direcionada ao prazer... Portanto, está limitada por condições de compreensibilidade (FREUD apud GOMBRICH, 2012, p. 200).

Ainda sobre a questão do sonho, todo o material que o compõe é derivado de algum modo, segundo Freud, da experiência, isto é, foi produzido ou lembrado no sonho – “Essas experiências ou as fontes de onde os sonhos retiram material para reprodução estão ligadas frequentemente à infância. Entretanto, esse material se acha manchado em sua maior parte por lacunas na faculdade consciente da memória e isso dá margem a curiosos sonhos hipermnésicos” (FREUD, 2001, p.31). Não somente isso, mas é importante frisar também que os sonhos não reproduzem diretamente experiências; eles dão um passo adiante, mas o próximo passo da sequência é omitido, ou aparece de forma alterada, ou é substituído por algo inteiramente estranho. A saber, “os sonhos essencialmente produzem fragmentos de reproduções – com exceção de poucos casos que repetem as experiências até o alcance da memória da vigília” (FREUD, 2001, p. 31). Sobre isso, há uma característica importante da memória nos sonhos que é demonstrada na escolha do material reproduzido, segundo o psicanalista: nos sonhos o que se considera digno de ser lembrado não é como na vida de vigília, apenas o que é mais importante, mas, pelo contrário, também o que é mais irrelevante e insignificante – “essa preferência demonstrada pela memória, nos sonhos, por elementos indiferentes e conseqüentemente despercebidos da experiência de vigília está fadada a levar as pessoas a desprezarem, de modo geral, a dependência que os sonhos têm da vida de vigília, e a dificultar, em qualquer caso específico, a comprovação dessa dependência” (FREUD, 2001, p.34).

Importante lembrar que, nos Estados Unidos, o movimento aportara pela primeira vez em 1932, com a primeira exposição “oficialmente” surrealista, em Nova York, na *Julien Levy Gallery*, galeria administrada por Julien Levy – nesta estava presente Dalí, Ernst (1891 - 1976), Picasso (1881 - 1973), Man Ray (1890 – 1976) e Pierre Roy (1880 – 1950) (BRADLEY, 2001). Ao mesmo tempo, esta primeira aparição em conjunto apresentava a arte surrealista ao público americano e lançava os surrealistas na cena artística dos Estados Unidos. Além desta exposição, em 1936, aconteceu, organizada a distância por Breton e seus amigos europeus, a *Fantastic Art, Dada, Surrealism* no MoMA de Nova York e, conforme conta Édouard Jaguer, vai dar ao público a oportunidade de descobrir o panorama, já infinitamente vasto, que o Surrealismo oferecia na época, no caso, com obras de Hans Arp (1886 - 1966) e Joan Miró (1893 - 1983) a André Masson (1896 - 1987) e Magritte, Ernst, Richard Oelze (1900 - 1980), Óscar Dominguez (1906 - 1957), Meret Oppenheim (1913 - 1985) e Yves Tanguy (1900 - 1955) (JAGUER apud PONGE, 1999, p.267). E Salvador Dalí, sobretudo, foi um grande sucesso. Sobre ele, Bradley destaca: embora tenha seguido e permanecido fiel à linha *bretoniana* ao longo da maior parte da década de 30, no início dos anos 40, Breton começou a se mostrar impaciente com aquilo que encarava como uma liquidação do surrealismo sob forma de retratos, modas e políticas fascistas (BRADLEY, 2001), já que o que mais se via do movimento na época era a expansão de Dalí e seu aparecimento em diversas mídias e meios.

Ao contrário dessa realidade, por sua vez Breton, segundo Bradley, nunca se sentiu realmente satisfeito nos Estados Unidos, onde recusou-se a aprender o inglês, acreditando que o pensamento e a linguagem são tão interdependentes que falar uma língua estrangeira sem dominá-la com perfeição poria em risco a criatividade pura de seu inconsciente. Afirma-se que tal escolha o deixou relativamente isolado e, por isso, buscava um consolo entre os membros do grupo surrealista de Paris que tinham fugido da Europa com ele, “na renovada amizade com Marcel Duchamp e na galeria *Art of this Country*, aberta por Peggy Guggenheim com o objetivo de expor obras surrealistas e de outras vanguardas” (BRADLEY, 2001, p. 64).

Por outro lado, segundo Robert Lebel em suas memórias do “Surrealismo, anos norte-americanos”, entende-se a desaprovação de Breton pelo fato de que desde o início os meios de vanguarda acolhem Breton com uma polida indiferença e logo ele se dará conta de que, para o

público mais receptivo, o Surrealismo, tido como fora de moda, se reduz às ruidosas realizações que Salvador Dali multiplica nas grandes lojas e galerias de arte de Nova York. (LEBEL apud PONGE, 2002) – “Uma resposta de Breton sairia sob duas revistas: *View*, dirigida pelo poeta Charles-Henry Ford com a ajuda de Calas, e *VVV*, infinitamente mais luxuosa e “engajada”, cuja redação fica a cargo de Breton, junto com Duchamp (chegado em 1942), Max Ernst e o escultor e fotógrafo David Hare” (JAGUER apud PONGE, 2002, p.126). O autor também lembra, a propósito desse desenraizamento,

[...] Que esses quatro ou cinco anos norte-americanos foram, para os pintores do grupo, férteis em realizações marcantes, como, por exemplo, Ernst com sua obra “O surrealismo e a pintura”; Masson, que criará sua série de telas inspirada pela lembrança de sua passagem pelas Antilhas, ao mesmo tempo em que exerce uma influência decisiva sobre Jackson Pollock; e Breton, que publica seus *Prolegômenos a um terceiro manifesto do surrealismo ou não* e profere, na Universidade de Yale, sua conferência *Situação do surrealismo entre as duas guerras* (JAGUER apud PONGE, 2002, p. 125-126).

Ainda segundo o autor, tudo muda então, e o vento, anteriormente contrário, passa a soprar a favor dos exilados:

[...] Começa-se a compreender nos Estados Unidos, que a causa do surrealismo, de maneira alguma redutível às facécias do saltimbanco Dali, confunde-se, na verdade, com aquela da própria liberdade. Então, surgem, repentinamente, poetas muito jovens, que entram em contato com Breton: Charles Duits (1925), e Phillip Lamantia (1926), o qual ainda hoje é um dos elementos ativos do grupo surrealista norte-americano que, enquanto tal, somente existirá 25 anos mais tarde. Entre esses jovens pintores que o Surrealismo inquieta, interessa e fascina, figura a maior parte das futuras vedetes da action-painting: Jackson Pollock, Robert Motherwell, Clifford Still, Adolf Gottlieb, Mark Rothko, Barnett Newman, entre outros (JAGUER apud PONGE, 2002, p. 126).

De um modo geral, embora o Surrealismo em si não fosse uma força de abstração, muitos pintores jovens americanos faziam experiências com técnicas do automatismo e estavam impressionados com a supressão da consciência e com a imagética do inconsciente no Surrealismo. Um exemplo, a saber, é Jackson Pollock (1912 - 1956); este fizera sua primeira exposição individual na galeria de Peggy Guggenheim e era ligado a Roberto Matta (1911 - 2002), artista surrealista, e tinha também muito interesse pela obra de Joan Miró (1893 – 1983) (BRADLEY, 2001).

Breton regressou a Paris em maio de 1946. Em julho do ano seguinte, com Marcel Duchamp, organizou a Exposição Surrealista Internacional da *Galerie Maeght* (BRADLEY, 2001). A mostra voltou a chamar a atenção do público para o Surrealismo no período pós-guerra. Também introduziu novos seguidores e associados, e marcou o estatuto realmente internacional do movimento, conforme a autora observa (BRADLEY, 2001).

Conforme a análise de Jaguer, ao contrário dos amigos de Breton, refugiados em Nova York, os surrealistas europeus exilados no México se fixaram em definitivo, com exceção de Benjamin Péret, que retornou a Paris em 1947, após muitas viagens por muitos países da América. A saber, o México terá uma grande potencialidade para as artistas mulheres; Jaguer enfatiza que algumas artistas mulheres farão a diferença direta ou indiretamente no movimento surrealista. Remedios Varo (1908 - 1963) permanecerá no México, onde realizará a maior parte de sua obra pictural entre 1953 e 1963, ano de sua morte. Uma constante e profunda amizade a ligará a Leonora Carrington (1917 - 2011), e é no México que ambas alcançarão, enquanto pintoras, um renome cujos ecos chegarão, com certo atraso, até a Europa. Conforme o autor ressalta, se fosse possível conceber a existência de uma pintura realmente fantástica e “moderna” ao mesmo tempo, do ponto de vista surrealista, Leonora e Remedios, somente elas, deveriam ser eleitas suas rainhas (JAGUER apud PONGE, 2002).

Neste momento, entre outros temas aqui trabalhados, devo deter-me rapidamente na questão de gênero no movimento surrealista, já que adiante será visto como essa questão estará presente de modo direto na obra de Lenora Rosenfield. Segundo Whitney Chadwick em “Women Artists and the Surrealism Movement” (1985), houve muitas artistas que foram “descobertas” surrealistas, como Frida Kahlo (1907 - 1954), Eileen Agar (1899 - 1991), Meret Oppenheim (1913 - 1985) e Kay Sage (1898 - 1963) (CHADWICK, 1985). Outras mulheres artistas que aderiram ao movimento, como Leonora Carrington (1917 - 2011), Ithell Colquhoun (1906 - 1968), Leonor Fini (1907 - 1996), Valentini Hugo (1887 - 1968), Lee Miller (1907 - 1977), Dorothea Tanning (191 - 2012), Toyen (1902 - 1980) e Remedios Varo (1908 - 1963), todas estavam ligadas ao grupo já no final da década de 30. Desde o início, no entanto, segundo a autora, o surrealismo parecia explorar as mulheres, ao mesmo tempo em que as apoiava. Aliás,

[...] As mulheres atuantes no surrealismo foram apresentadas ao movimento por meio de contato pessoal com seus integrantes, cada vez mais notórias. Ao longo de toda a década de 30, a saber, muitas mulheres decidiram viver e trabalhar em Paris, contribuindo para o cotidiano, a iconografia e a ideologia do surrealismo. Ao regressar a seus países e cidades de origem, colaboravam também nas ambições expansionistas do movimento." (BRADLEY, 2001, p.52).

Fiona Bradley afirma, em contrapartida, que os surrealistas através do seu discurso celebraram a mulher como uma força transformadora; como legenda para seu retrato, escolheram uma frase do poeta do século XIX Charles Baudelaire; "A mulher é o ser que projeta a maior sombra ou a maior luz em nossos sonhos" (BAUDELAIRE apud BRADLEY,

2001, p.46). Assim, como foi visto anteriormente, as mulheres eram bem-vindas ao movimento e somente, a partir dos anos 30, foram aceitas como artistas. Como o fundador e os integrantes mais conhecidos do grupo eram homens, a mulher passava a ser lembrada essencialmente como uma musa - artisticamente, sua atenção tendia a voltar-se para "a mulher" -, e não para as mulheres reais em seus diversos papéis (BRADLEY, 2001).

Retornando um pouco a questão do movimento em si e de sua divulgação ao redor no mundo, no Brasil, como nos mais diferentes países da América Latina e do Caribe, conforme observa Valentim Fiacoli, atividades, publicações, obras, manifestações diversas, aderentes ao surrealismo, continuaram pelos anos 50, 60, até hoje – como se vê em Lenora, por exemplo. Só para dar um exemplo, em São Paulo, segundo Fiacoli, organizou-se um grupo surrealista em meados dos anos 60, que participou de exposições e publicou a revista-catálogo *A Phala*. Tal grupo conta com remanescentes envolvidos até hoje com atividades poéticas, de artes plásticas e de estudo e pesquisa sobre o surrealismo, como, entre outros, Sérgio Lima e Floriano Martins (FACIOLI apud PONGE, 2002, p.306). Entretanto, conforme analisa Sérgio Lima, no geral, os artistas poetas e escritores posteriores a 1950 ou começaram a expor e publicar mais regularmente a partir desta época, ou ainda realizaram publicações com correções de certa forma tardias dos fatos acontecidos. Lima levanta vários exemplos para sustentar seus argumentos:

[...] Os compêndios de história política e cultural só se darão conta de que o manifesto *Por uma arte revolucionária independente* (escrito por Breton e Trotski, assinado por Breton e Rivera) foi publicado no Rio em 1946, a partir da prospecção publicada em 1985 por Valentim Fiacoli; posteriores são também os ensaios de Marilda Rebouças (1986) e Ronaldo Domont (1988 – tese de doutorado na Universidade de Paris I), sendo os dois primeiros trabalhos a indicarem o grupo de 1965 – 1969 e o núcleo de debates imediatamente anterior, 1962 – 1964, e suas respectivas publicações. “O peixe insolúvel”, de Fiacoli (1991-1992), pára em 1950, omitindo o segundo período do movimento no Brasil, que culmina com o grupo de 1965 – 1969, e a 13ª Exposição Internacional do Surrealismo, ocorrida entre agosto e setembro de 1967, em São Paulo. (LIMA apud PONGE, 1999, p. 320).

No intervalo entre 1955 até 1965, analisa ainda Sérgio Lima, houve as atuações e presenças de Péret e Maria Martins, do depoimento público de Aníbal M. Machado sobre sua vinculação, da primeira tradução dos *Cantos de Maldoror* no Brasil das afirmações de Manoel de Barros e Clarice Lispector, do começo de carreira de artistas que se identificaram com o surrealismo como Odriozola, Cid e Trindade Leal (vinculou-se ao grupo em 1967), há três textos de reflexão crítica que se deve dar mais atenção, que se somam ao conhecido *Pagu* no

mesmo período - a saber, *Panorama do movimento simbolista brasileiro* de Andrade Muricy, *D. João e o surrealismo* de Edmund Moniz de 1960; e *A palavra essencial* de Adolfo Casais Monteiro (LIMA apud PONGE, 1999, p. 314).

[...] De 1960 para frente, tem-se os escritos e obras plásticas de P. A. Paranaguá, Raul Fiker, Leila Ferraz, Nelson de Paula, Juan Sanz Hernández, Lya P. Barros, Heloísa Pessoa, Floriano Martins, Josifa Aharony, Laila Aiach, Ivanir Oliveira, Hilton Seawright Araújo, Tereza Machado, Nicole Reiss, Tito Iglesias entre outros mais (afora aqueles no exterior como Carlos Felipe Saldanha ou Michel Löwy) sobre os quais mantem-se, segundo Lima, igual silêncio, quando não uma menção pontual. E só. (LIMA apud PONGE, 2002).

1.3. Surgimento do interesse pela Psicanálise

Tendo o assunto sido brevemente introduzido no início deste trabalho, a partir de agora, a fim de procurar compreender “mais a fundo” como surgiu o interesse de Lenora Rosenfield pelo tema da psicanálise freudiana, serão apresentadas aqui as análises pessoais da artista sobre o assunto, e, em um segundo momento, discutida, de fato, a relação da psicanálise com as suas obras. Sobre o início de um primeiro contato que Lenora fizera para entender sua subjetividade, foi quando tinha 13 anos, ao ler o livro *Liberdade Sem Medo*, obra já mencionada. Passou, a partir da leitura, a acreditar que precisava ir a um psiquiatra, pois percebera que seu mundo subjetivo era muito intenso e não tinha com quem conversar. Pediu para seus pais, mas, como naquela época, em 1966, pensavam, como boa parte das pessoas, que quem fosse a um psiquiatra era louco, acabaram não permitindo a consulta. Lenora ficou com aquilo na cabeça: querer conversar com alguém, entender toda aquela subjetividade, com uma infinidade de pensamentos e ideias, com uma extrema vontade de externá-las. Por essas e outras, afirma que não escolheu as artes; ela que a escolheu, já que com essa arte ela pode liberar uma grande carga emocional que tanto “segurava”.

Lenora, quando voltou dos Estados Unidos, começou um tratamento com um psiquiatra, vendo-se na necessidade de resolver os próprios conflitos emocionais, decorrentes tanto da viagem quanto do já mencionado acidente que sofreu. Nota-se que foi um período muito difícil, e após esse período de psicoterapia (ela enfatiza que nunca chegou a se medicar, por indicação do mesmo psiquiatra), foi realizar análise com um psicanalista. Este método psicanalítico foi realizado quatro vezes por semana, durante três anos, depois as consultas

passaram a ocorrer três vezes por semana, até fechar cinco anos de tratamento. Na época, estudava, fazia cursos de arte, mas seu foco era o tratamento; conta Lenora que as outras atividades diárias e semanais, para ela, eram acessórias. Seu tratamento era o seu principal objetivo: “Eu ia lá e eu queria me salvar, sair daquela angústia e daquela tristeza” (ROSENFELD, 2015). Mas ressalta: “Ter me desestruturado e me remontado me ajudou, pois se não tivesse acontecido tudo isso eu não teria procurado certas coisas.” (ROSENFELD, 2015).

Efetivamente é na dissertação de Mestrado, intitulada *Bruxas, monstros e demônios: uma representação pictórica* (1995), que Lenora trabalhará as questões não só da subjetividade, mas também - e principalmente - alguns elementos da psicanálise, como, por exemplo, a questão do “estranho” e o “fenômeno do duplo”. Importante salientar que, do seu ponto de vista estritamente pessoal, a artista admite que pode neste trabalho gradativamente reconhecer, através das metáforas pintadas, o pleno significado de uma experiência psicológica inconsciente, que até o momento da sua expressão pictórica encontrava-se, para ela mesma, reprimida. No geral, portanto, ao fazer uso da vida psicológica, seu trabalho como pintora após as experiências – algumas aqui narradas, terá outro sentido. Dará origem a uma forma de autoconhecimento que se fará presente no seu trabalho e que servirá como “desabafo” da grande quantidade daquela subjetividade que Lenora tanto teria resguardado.

Juntamente com a psicanálise Freudiana, procurou complementar sua pesquisa com leituras históricas e antropológicas sobre o tema dos demônios, bruxas, monstros e duendes; recorreu ainda, como já trabalhado no subcapítulo anterior, ao pensamento do surrealismo para melhor entender como mobilizar de maneira adequada, na sua atividade como pintora, esse material emocional; utiliza ainda a concepção do expressionismo a respeito da espontaneidade do gesto do pintor, trazendo em seu trabalho estudos e influências diretas com Miró (1893 - 1983), André Masson (1896 - 1987) e Iberê Camargo (ROSENFELD, 1995).

Pela grande importância da relação entre arte e psicanálise para a obra de Lenora, devo me deter, pois, às associações (algumas delas) que existem e que se fazem presentes nos estudos de processos em que a Psicanálise entra em contato com a Arte e vice-versa. Até o século XVIII, segundo Ernst Gombrich, a teoria da arte era dominada no mundo ocidental pela filosofia antiga – nesse caso, destacava-se a metafísica de Platão, que “atribuía ao artista, com inúmeras variações, até mesmo distorções, a capacidade de perceber os ideais divinos da

beleza além do mundo dos sentidos e de materializá-los em suas criações” (GOMBRICH, 2012, p. 190). A rejeição mística da arte ao longo do século XVIII, principalmente na Inglaterra, aponta Gombrich, fez com que os teóricos se voltassem inevitavelmente para a psicologia, uma nova área de conhecimentos que ganhara espaço na filosofia de John Locke. O principal dentre esses teóricos foi Edmund Burke (1729 - 1797), cuja obra *Investigação Filosófica da Origem de Nossos Conceitos de Sublime e Belo*, publicada originalmente em 1756, causou uma forte impressão inclusive na Alemanha. Pela primeira vez um autor se dedicava a estabelecer a estética sobre bases biológicas, provocando, conseqüentemente, um impacto que ecoará, mais tarde, nos escritos de Freud:

Segundo Burke, a mente humana é dominada por duas emoções básicas: o desejo de autopreservação e o desejo de propagação da espécie, o último se manifesta, é claro, no instinto sexual, e Burke explica a sensação do belo como algo que deriva das atrações de um bom aspecto físico. O instinto de autopreservação se baseia em lutar por segurança e em evitar qualquer ameaça. Esse é assistido pelo medo, que constitui, sigamos, um sistema de alerta biológico. O medo em doses moderadas explica a sensação do sublime, celebrada pelo poeta em tormentas e tempestades (GOMBRICH, 2012, p. 190).

Ernst Gombrich analisa que o que separou a abordagem de Burke da teoria psicanalítica da arte foi principalmente o fato de que ele se preocupou com o artista, não com o observador. Por estudar os efeitos emocionais, ele estaria em dívida com a tradição da retórica antiga, à qual também deve o conceito de sublime. “O centro está no poder do poeta, do músico e do pintor de despertar e aplacar paixões. As disposições psicológicas que permitem ao criador lidar com a alma são uma questão muito menos importante” (GOMBRICH, 2012, p. 191).

Através de Gombrich entende-se que no final do século XVIII e durante o século XIX a teoria da arte trocou os critérios objetivos por critérios subjetivos. Na poesia, na música e nas artes visuais, o interesse passou a ser pela experiência do criador: de fato, na ausência de experiências genuínas, a obra de arte é considerada completamente falsa, uma espécie de falsificação ou fraude que finge que o artista sentiu algo, embora na realidade ele esteja apenas tentando causar efeito. Por volta de 1900, quando Freud publica *A Interpretação dos Sonhos*, Gombrich considera três nomes que devem merecer respeito entre os críticos de arte: Nietzsche (1844 - 1900), que comparava a criação artística com a intoxicação; Liev Tolstoi (1828 - 1910), que no livro *O que é Arte?* definiu-a como comunicação de sentimentos; e Benedetto Croce (1866 - 1952), que rechaçava toda arte como mera retórica que não

conseguia ser uma expressão lírica genuína (GOMBRICH, 2012). Enfim, conforme Gombrich, não seria surpresa que o livro de Freud tenha causado um impacto maior em artistas e críticos, pois esses sempre estiveram inclinados a entender a obra de arte como uma expressão subjetiva e a considerar sua afinidade com o sonho. De qualquer forma, o parentesco entre o gênio e o louco foi um dos assuntos preferidos do *fin de siècle*, segundo Gombrich. Freud também prestou uma homenagem à estética da expressão quando tentou interpretar *Moisés* de Michelangelo ou então os estudos de Leonardo da Vinci (GOMBRICH, 2012, p. 191).

Segundo Tania Rivera, a psicanálise e a arte do século XX nasceram na mesma época e não pararam de se atrair e distanciar. Ela lembra também as possíveis revoluções que o filósofo Jean-François Lyotard (1924 - 1998) demarcara para o início do século: cezanniana e freudiana (RIVERA, 2002). Conforme seu ponto de vista, a primeira, com Paul Cézanne na pintura, rompe com a organização espacial tradicional: lei da perspectiva, sistema de ponto de fuga, divisão em planos, entre outros. Na segunda, com Freud, descobre-se o conceito do inconsciente, simbolizando o eu nunca mais sendo dono de si próprio, e juntamente com a arte, o espelho que lhe é oferecido está em pedaços, segundo Rivera, e nele o eu se vê irremediavelmente fragmentado:

A procura de novos parâmetros formais que marca essas vanguardas é correlativa a uma valorização do “irracional”, do espontâneo, de uma expressão mais livre. É neste contexto que os artistas do início do século XX se apaixonam pela arte africana, pelos pintores autodidatas, *naifs*, pelas obras de loucos internados em hospícios. [...] A descoberta do inconsciente por Freud é contemporânea dessa preocupação e vem reforçar essa tendência. Num mundo balançado pela máxima de Paul Cézanne de que “a natureza está no interior” e pela ênfase expressionista na subjetividade, não é de espantar que o inconsciente freudiano seja alçado à condição de fonte temática e formal para a criação artística (RIVERA, 2002, p. 10).

Segundo Noemi Kon em *Freud e Seu Duplo* (1996), se a partir da Psicanálise a aproximação à arte é cheia de reservas, inversamente, da Arte para a Psicanálise, as relações não são menos complexas. Sabe-se como foi tenso o relacionamento entre Freud e a Arte moderna. Freud, um amante de arte clássica e todas as suas antiguidades, não admitia que os artistas das correntes modernistas fossem chamados como tais, principalmente, segundo Rivera, a partir da Primeira Guerra Mundial, em que os movimentos de vanguarda literária e artística farão referências explícitas à Psicanálise. Por isso, Hal Foster (2011) afirma que a psicanálise compartilha seu campo/terreno histórico com a arte moderna e se intersecta/cruza com ela de várias maneiras durante o século XX, seja através de desenhos, para explorar estas

ideias visualmente, como no caso dos Surrealistas nos anos 20 e 30, seja, às vezes, para criticar teoricamente e politicamente, como acontece no feminismo¹⁶ dos anos 70 e 80. Foster constata que a psicanálise e a arte moderna compartilham também uma fascinação com as origens, com os sonhos e fantasias, com o “primitivo”, a criança, e o insano, e mais recentemente, com os trabalhos da subjetividade e da sexualidade. É para ele também muito importante o fato de que muitos termos psicanalíticos têm entrado no vocabulário básico da arte e da crítica do século XX – como, por exemplo, repressão, sublimação, fetichismo, o gozo – tendo tudo isso repercussão na história da arte, independente da aprovação de Freud (FOSTER, 2011, p. 15-16).

Importante lembrar que este, através da análise de Kon, carregava consigo, traços de um pensamento burguês do século XIX, no qual a razão prevalecia, mas deixara irromper, em sua obra, o homem conflituoso do século XX, o homem psicológico, fruto dos escombros da velha cultura liberal - essa nova subjetividade moderna era vista também em Viena nas obras de poetas e dramaturgos como Hofmannsthal e Schnitzler, e na arte com Gustav Klimt, Schiele e Kokoschka. Contextualmente, o movimento moderno se alastrava por todo o continente americano, e certamente Viena não foi o seu epicentro. Ao contrário, segundo historiadores da cultura, Viena foi uma das mais conservadoras capitais europeias e, de forma geral, não foi solidária com as manifestações modernas (KON, 1996, p. 107).

Segundo Freud, em Um Estudo Autobiográfico (1925):

O artista, como o neurótico, se afastara de uma realidade insatisfatória para esse mundo da imaginação; mas, diferentemente do neurótico, sabia encontrar o caminho de volta daquela e mais uma vez conseguir um firme apoio na realidade. Suas criações, obras de arte, eram satisfações imaginárias de desejos inconscientes, da mesma forma que os sonhos [...]. Mas se diferenciam dos produtos a-sociais, narcísicos do sonhar, na medida em que eram calculados para despertar interesse compreensivo em outras pessoas, e eram capazes de evocar e satisfazer aos mesmos

¹⁶ Sobre a arte feminista, Hal Foster constata que esse engajamento foi ambivalente, pois “mesmo que feministas usassem psicanálise, elas fizeram isso principalmente no registrar da crítica, ‘como uma arma’ (no grito de batalha da cineasta Laura Mulvey) direcionada a ideologia patriarcal que também criticava a psicanálise. Para Freud, ele associou feminilidade com passividade, e em sua famosa explicação/descrição do complexo de Oedipus, um enredo de relações em que um garotinho diz desejar sua mãe enquanto ameaçada pelo Pai, não existe um desfecho em paralelo para a garotinha, como se em seus esquemas das coisas as mulheres não pudessem atingir uma subjetividade completa. E Jacques Lacan (1901-1981), o psicanalista francês que propôs uma leitura influente de Freud, identificou a mulher como tal, com a falta representada pela castração. No entanto, para várias feministas, Freud e Lacan forneceram uma grande quantidade de formação de sujeito na ordem social” (FOSTER, 2011, p. 18).

impulsos inconscientes repletos de desejos também nelas (FREUD apud KON, 1996, p. 142).

Conforme Kon observa, é nessa carta que, além de alegar sua incompetência em matéria artística, Freud marca também o caráter rigorosamente científico da Psicanálise e procura afastar qualquer possibilidade de aproximação entre seu nome e um projeto que elogia igualmente o sadismo e o espiritismo (KON, 1996).

André Breton, antigo aluno de psiquiatria, demonstrava grande interesse pelas ideias de Freud, que lhe causavam “emoções intensas”, antes mesmo do psicanalista ter seus livros traduzidos para o francês em 1922; é a partir do lançamento de Freud, *Psicopatologia da vida cotidiana* e as *Conferências à Psicanálise* que Breton efetivamente assimilará suas ideias, para lançar seu primeiro Manifesto em 1924 (RIVERA, 2002). Breton ainda iria tentar algumas vezes, sem sucesso, conquistar a confiança e o apreço de Sigmund Freud.

É compreensível, entretanto, que no Surrealismo o pensamento de Freud será um fator tão importante no desenvolvimento da teoria, principalmente sobre o automatismo linguístico, de Breton, que não poderá se desvencilhar o movimento vanguardista da ideia da Psicanálise. Segundo Bradley, durante a Primeira Guerra Mundial, Breton estava servindo num hospital especial para soldados em estado de choque por causa da explosão de bombas. Os médicos utilizavam vários métodos de tratamento, inclusive associações verbais freudianas, por meio das quais os pacientes eram estimulados a reagir a palavras pronunciadas pelos médicos, o mais rápido que pudessem, com a primeira palavra que lhes viessem à mente. Essa técnica influenciou a escrita experimental de Breton no pós-guerra, como a de *Os Campos Magnéticos*:

[...] Inteiramente ocupado com Freud, como ainda estava naquela época, e familiarizado com os métodos de exame que tivera alguma oportunidade de praticar com pacientes de que tratara durante a guerra, resolvi ir buscar em mim mesmo aquilo que tentávamos obter neles, ou seja, um monólogo falado o mais rápido possível sem qualquer intervenção por parte das faculdades críticas, um monólogos portanto desimpedido pela menor inibição, que se aproximasse tanto quanto possível do pensamento falado. Parecia-me, e ainda parece [...] que a velocidade do pensamento não é maior do que a da fala, e que o pensamento não necessariamente desafia a linguagem, nem mesmo a caneta em movimento. Era isso que tínhamos em mente quando Phillippe Soupoult [...] e eu decidimos preencher alguns maços de papel, com um prazeroso desdém pelo que poderia resultar daquilo, do ponto de vista literário (BRETON apud BRADLEY, 2001, p. 31).

Sobre isso, portanto, independentemente da efetividade da questão do automatismo ou de haver ou não a aprovação de Freud, é importante ressaltar, como afirma Rivera, que entre

os testes associativos em voga na época e as teorias vigentes na psiquiatria, a teoria freudiana começa a ser divulgada em uma leitura própria do surrealismo e de seus objetivos estéticos. A saber, nos primeiros anos do movimento (RIVERA, 2002), criaram-se jogos que mesclavam à casualidade a “potência criadora do inconsciente”: ligava-se pedaços de frases escritos por pessoas diferentes de forma independente e secreta, denominando *cadavre exquis* (cadáver esquisito).

Assim como Breton, Salvador Dalí terá a intenção de agradar Freud, o grande influenciador da sua arte. Em um determinado momento, Dalí o visita e na ocasião, em frente à obra *Metamorfose de Narciso* (1937) [imagem 6], afirma: “nas pinturas clássicas procuro o inconsciente – em uma pintura surrealista, o consciente” (RIVERA, 2002, p.22). Em virtude disso, Dalí teria considerado uma possível morte do Surrealismo, segundo Rivera. De qualquer maneira, a autora considera que mais do que simples mal-entendidos, os desencontros entre Freud e os surrealistas refletem o fato de que a psicanálise sofre no surrealismo uma torção, uma distorção capaz de criar uma espécie de ficção de psicanálise. Além disso, e de outro modo, a autora afirma também que entre ambos os campos há um hiato, um desencontro que é emblemático das relações entre a psicanálise e a arte em geral, mas este mesmo encontro, justamente por fracassar, deixa marcas, incitando-os a transformações e criações, em um jogo de influências mútuas (RIVERA, 2002).



6. Salvador DALÍ (1904 - 1989) | *Metamorfose de Narciso*, 1937|

Óleo sobre tela, 51x78cm | Tate Modern, Londres, Inglaterra

Imagem: <http://www.tate.org.uk>

O fato é que não tenho a intenção de debater se no movimento surrealista a teoria freudiana foi verdadeiramente trabalhada ou se foi realmente, como Tania Rivera afirma, um encontro com falhas e farsas, principalmente da parte do Surrealismo. Neste caso entendo que até então nunca na história houve um tamanho conjunto de forças para expressar a subjetividade do artista através do real, não só nas linhas certas da pintura e da escultura, mas na justa causa que o movimento, com heranças do polêmico Dadaísmo, irá se propor.

Um ponto de vista que deve ser considerado e que irá complementar o apontamento acima, é o modo como Jacques Lacan (1901 - 1981), um discípulo de Freud, irá trabalhar a relação arte e psicanálise, especialmente com a arte e artistas do Modernismo, valorizando o Surrealismo, principalmente a obra de Dalí. Segundo Rivera, Lacan frequentava a livraria onde se encontrava a vanguarda parisiense no início da década de 20. Cedo se interessou pelo dadaísmo, e reconhece a influência surrealista que sofreu sua obra. A autora conta que ele conheceu André Breton e Philippe Soupault antes de começar a ler Freud. Elizabeth

Roudinesco (1944)¹⁷ chega a considerar a teoria lacaniana como uma síntese, em partes iguais, de três grandes tendências: o freudismo, a psiquiatria e o surrealismo (RIVERA, 2002, p, 24).

Sabendo que são incontáveis os estudos sobre a psicanálise lacaniana, trarei algumas breves informações sobre ela e o Surrealismo. Na revista *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, Salvador Dalí fará um texto cuja elaboração teórica chamará a atenção de Lacan a ponto de ser determinante para os primeiros tempos da sua elaboração teórica. O texto referido é “o asno podre” e, segundo Rivera, Dalí apresentou seu método paranoico-crítico, que marcará sua produção pictórica da década de 30 com imagens ambíguas. No caso, as obras *A Espanha* (1938) [imagem 7] e *Metamorfose de Narciso*, obra apresentada a Freud, são exemplos dessa análise (RIVERA, 2002). Ambas as obras, assim como outras da década, fazem do espectador um participante ativo do processo de transformação da obra.

¹⁷ Respeitada psicanalista e historiadora da psicanálise francesa, é professora na École Pratique des Hautes Études. Exerce interferência esclarecedora sobre os temas candentes de nossa época e participa ativamente na mídia, colaborando no jornal *Le Monde*, segundo Tania Rivera (2002).



7. Salvador DALÍ (1904 - 1989)| *A Espanha*, 1938|

Óleo sobre tela, 91,8 x 60,2 cm| Boymans-van-Beuningen Museum, Rotterdam

As duas obras aqui exemplificadas simbolizam “imagens duplas que se auto engendram, partilham os mesmos contornos, são intercambiáveis, de tal maneira que o contemplador vê o quadro se metamorfosear diante dele” (RIVERA, 2002, p. 24). Ainda segundo a autora, o delírio paranoico é considerado por Dalí como uma atividade criadora cuja capacidade é mostrar que a percepção está sempre em jogo numa operação interpretativa:

À maneira da experiência da loucura, em que o mundo deverá ser reinterpretado por um trabalho delirante, a arte faz aí vacilar a percepção imediata das coisas, convocando assim uma potência interpretativa. “De alguns dos meus quadros” diz o catalão, “cada espectador tem uma visão diferente”. As obras paranoicas fazem, portanto, uma crítica radical à própria noção de realidade perceptiva. “acabamos por perceber oficialmente que a realidade que batizamos é uma ilusão maior que o mundo do sonho”, completa ele em “Como tornar-se paranoico-crítico” (RIVERA, 2002, p. 25).

Lacan pede, pois, a Dalí, alguns anos antes do encontro com Freud, que o receba para uma conversa sobre esse seu método. Conforme Rivera aponta, a influência do pintor é significativa na tese de doutorado do psicanalista francês, *Da Psicose Paranoica Em Suas Relações À Personalidade*: trata-se da defesa de uma proximidade entre o mundo da razão e o da loucura, nesta última acentuando a existência de um método, à proporção em que ela surgiria em função da história concreta do sujeito. No geral, apesar da presença das ideias de Freud e de outros autores, Rivera afirma que é através do meio artístico e literário de Paris que a pesquisa de Lacan será louvada, visto que o meio médico e psicanalista parisiense não demonstrarão por ele muito entusiasmo; Lacan chegará ao ponto de publicar alguns artigos na revista surrealista *Le Minotaure*¹⁸, já que será reconhecido pela vanguarda parisiense como um novo talento (RIVERA, 2002).

Independentemente de possíveis distorções que a arte dos surrealistas tenha feito da psicanálise, é importante constar que ela influenciou o surgimento de uma nova abordagem da teoria freudiana, hoje muito valorizada e estudada. Agora, ainda sobre essa relação, generalizando para a arte como um todo, é significativa a constatação da autora de que

[...] É difícil, contudo, estabelecer claramente quais foram, e continuam sendo, os contornos dos entrelaçamentos posteriores entre arte e psicanálise, pois os empréstimos iniciais, já retorcidos, vão se complexificando e sofrendo influências oriundas de outras fontes. As ressonâncias entre os dois domínios revelam, ao fim das contas, tanto familiaridade quanto estranheza. Na aproximação entre arte e psicanálise não há a tranquilidade ou júbilo do reconhecimento das semelhanças, em espelho, mas cisão, e irrupção da diferença, fragmentação das similitudes. Esse desencontro é testemunha, portanto, do que afirma Francis Ponge, referindo-se à obra de Pablo Picasso: “No século XX, os espelhos voaram em pedaços” (RIVERA, 2002, p. 26).

É importante, além disso, citar que variedades do Surrealismo permaneciam presentes neste período pós-guerra, pois um interesse pelo inconsciente persistia entre artistas associados a uma arte informal, ao Expressionismo abstrato, e ao Grupo Cobra.

Hal Foster, aliás, será fundamental para compor aqui uma teoria das artes visuais a partir da transposição de sua etapa moderna. Foster foi capaz de perceber, segundo Mauricius Farina (2010), outras verdades que apresenta a arte contemporânea, um signo subversivo em suas relações antropológicas, históricas e políticas. Sua articulação teórica foi capaz de perceber e refazer as ligações perdidas pelo apagamento do surrealismo que “a hegemonia de

um pensamento formalista considerou abolir, quando instituía uma ideia de arte determinada por uma noção de experiência, de autonomia da criação artística, e propunha um purismo nefasto à complexidade ontológica do surrealismo, que foi empurrado para ‘debaixo do tapete’” (FARINA, 2010, p. 12). Além disso, ainda de acordo com Farina,

O surrealismo em sua imanência psicanalítica e política, tratava de subjetividades poéticas perfeitamente articuladas com as vanguardas do pensamento à sua época, mas suas ideias foram abortadas pelo vazio da guerra e pela utopia dos formalistas durante um ciclo; por sua pulsão irônica e intelectual, contudo, essas ideias haveriam de retornar ao debate¹⁹ (FARINA, 2010, p. 12).

1.4 Contextualizando outros momentos da História da Arte: Lenora e o interesse por Iberê Camargo, Goya e Van Gogh

Trabalharemos agora com algumas questões históricas e alguns artistas que contextualizam os anos em que Lenora Rosenfield dá início e continuidade a sua obra – no caso, o entendimento prévio da realidade social, artística e histórica dos anos 60 até os anos 90 em relação tanto ao sistema internacional de arte, quanto àquele do Brasil e, especificamente, do Rio Grande do Sul.

Após a Segunda Guerra Mundial, conforme o estudo de Argan, os centros de cultura artística mundial e, conseqüentemente, do mercado de arte deslocam-se de Paris para Nova York; o florescimento explosivo de uma arte americana constitui o fenômeno mais grandioso na história da arte de meados do século. A saber, o autor confirma que a cultura artística americana começou a se formar no final do século XIX e no início do século XX; as primeiras grandes coleções de arte foram reunidas por capitães da indústria e das altas finanças americanas - quase todas, em poucos anos. Por iniciativa dos próprios colecionadores, tornaram-se fundações e galerias públicas. Em poucas décadas, o historiador da arte italiano

¹⁹ “Ao retomar o conceito de inquietante estranheza de Sigmund Freud, Hal Foster escreve *Compulsive beauty* (1993) para analisar o surrealismo que tinha sido preterido; e escreve com a ajuda de Rosalind Krauss – *Le Photographique* (1990) e *The Optical Unconscious* (1993) – uma nova história do modernismo e de seus pluralismos. Hal Foster percebe os espaços de recodificação e subversão dos signos na arte e que eles implicam uma reestruturação. Ao analisar o estatuto da experiência surrealista e seu diálogo com a psicanálise, Foster demonstra que nas últimas décadas do século XX, numa interseção da arte e das teorias do capitalismo cultural, irrompe um novo surrealismo da presença das imagens como construto de significações conexas entre a materialidade e as narrativas simbólicas libertas da necessidade de uma autonomia plástica.” (FARINA, 2010, p. 13).

afirma que os museus americanos se tornaram os principais do mundo, servindo não apenas ao propósito de conservação e informação, mas ainda de propulsão da cultura artística. Formam-se, pois, também escolas de arte; embora buscando inspiração no Romantismo, no Realismo, no Impressionismo Francês, os artistas americanos começam a se interessar pelos aspectos de seu país (ARGAN, 2013):

A tensão ideológica e polêmica, que opunha a arte moderna ao conservadorismo europeu, já não tem ou parece não ter razão de ser no quadro do modernismo e do progressismo americano; a vanguarda que na Europa andava contra a corrente nos Estados Unidos segue *pari passu* com o avanço tecnológico, mas perde o gume polêmico da vanguarda. Muito importante dizer que as tendências não figurativas, sendo as mais imunes a conteúdos e características nacionais, são naturalmente as mais seguidas. (ARGAN, 2013, p. 525).

Com o sucesso na II Guerra Mundial, os Estados Unidos se projetam como uma superpotência e Nova Iorque se torna o novo centro das artes. Aliás, até os dias de hoje, a maior parte dos avanços importantes na pintura acontece em solo americano. O Abstracionismo que se desenvolve então, embora não fosse uma novidade em essência, já tendo sido praticado com êxito nos EUA pela primeira geração moderna, adquire um novo fervor, com a ajuda indireta do clima repressivo e da censura política, que fazia com que muitos se sentissem isolados e alienados de sua própria cultura. Harold Rosenberg, influente crítico da época, assim descreve o estilo:

Em certo momento a tela começou a parecer para sucessivos pintores americanos como uma arena onde atuar, antes do que um espaço sobre o qual reproduzir, redesenhar, analisar ou "expressar" um objeto, verdadeiro ou imaginário. O pintor já não iniciava seu trabalho com uma imagem prévia na mente; ele ia com seu material de pintura na mão para diante de um outro material à sua frente. A imagem seria o resultado desse encontro²⁰.

O Abstracionismo se tornou a forma dominante de pintura nos EUA até os anos 1960, e se ramificou em uma variedade de subcorrentes que se sobrepõem e cuja definição clara é pouco consensual. Entre os anos 60 e 70, acontecera o movimento chamado Psicodelismo, “um subproduto da cultura de massa que deixou um traço marcante nas artes visuais, podendo ser considerado uma derivação da Arte Pop ligada ao *underground*, à música, à contracultura e ao movimento Hippie”²¹. Essa forma artística “dependia do estímulo químico de drogas como o LSD e a maconha para acontecer, mas sua filosofia se fundava no Surrealismo e na espiritualidade de culturas xamânicas como as dos indígenas, que em seus

²⁰ ROSENBERG, Harold. *The American Action Painters*. The London Magazine. Vol. 1, nº 4.

²¹ PSYCHEDELIC ART. Disponível: <<https://en.wikipedia.org>>. Acesso 7 de dez. 2015.

rituais faziam uso de alucinógenos como forma de estabelecer um contato com espíritos desencarnados e planos invisíveis da realidade”²². Vê-se, por exemplo, na obra [imagem 8] de Victor Moscoso (1936) algumas relações com as primeiras obras de Lenora, tanto em *Sem título* (1972) [imagem 2], como *Talismã* (1973) [imagem 3] – isto é, camadas de fases de cor circundando figuras, criando um aspecto de eco dentro da pintura.



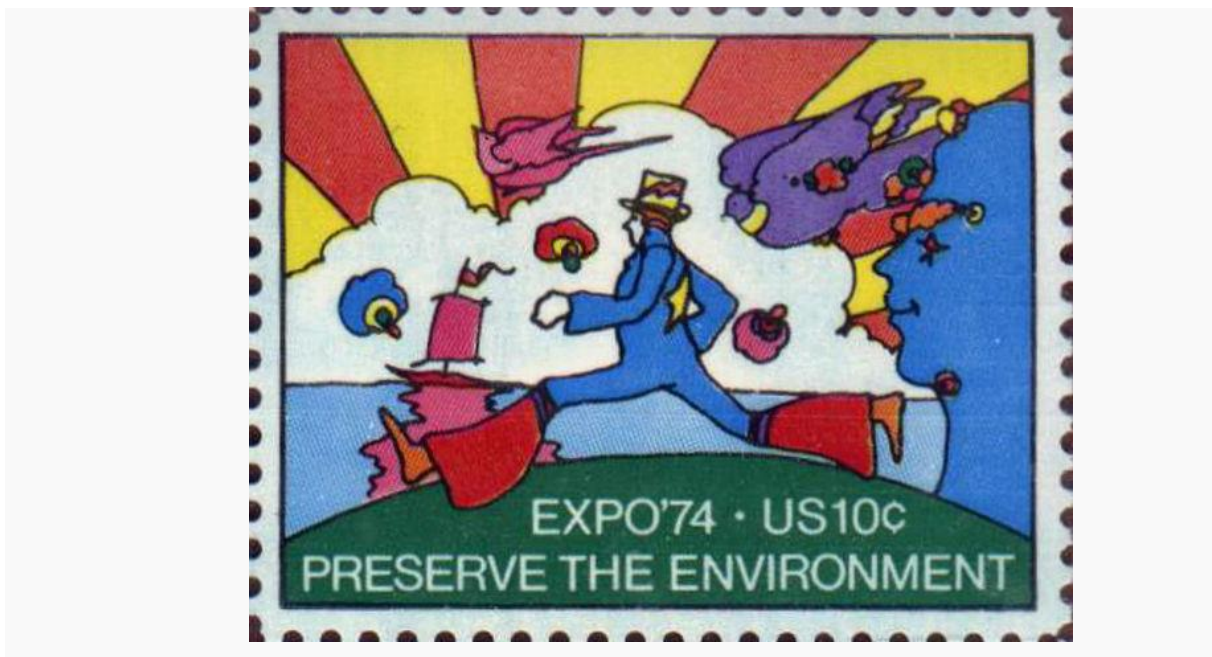
8. Victor MOSCOSO (1936) | *Neon Rose*, 1967

Impressão

Uma das frases mais conhecidas que circulava na época, que aparece até os dias de hoje, está *Make Love, not War* ("Faça Amor, não faça Guerra"). San Francisco foi o principal centro nos EUA da arte psicodélica, e sua manifestação foi maior no terreno das artes gráficas [imagem 9], estando a pintura também nos meios de maior expressão dessa arte específica²³.

²² PSYCHEDELIC ART. Disponível: <<https://en.wikipedia.org>>. Acesso 7 de dez. 2015.

²³ MASTERS, Robert. EL e Houston, Jean. *Psychedelic Art de Nova York: 1968 Um Balanço*. Casa do livro - impressas por Grove Press, Inc. Disponível em: <<https://en.wikipedia.org>>. Acesso 7 de dez. 2015.



9. Peter MAX (1937)| *Corredor cósmico*, 1974|

Selo comemorativo

O Neoexpressionismo nos Estados Unidos surgiu a partir em um contexto em que a pintura voltava a ser desfrutada no mercado e favorecia a criação de grandes telas, dramáticas, tendo grande influência do movimento da Transvanguarda, importante para a pintura norte-americana figurativa, em especial a partir dos anos 1980²⁴. Essas influências, muito baseadas na criatividade, resultou-se no surgimento, principalmente nos Estados Unidos a partir do Neoexpressionismo, da *Bad painting* - ou "Má pintura" - "por sua ênfase em formas primitivistas, distorcidas e intencionalmente feias"²⁵.

Não deve ser esquecido que seria reducionista afirmar em uma arte "dos" Estados Unidos, sendo mais adequado falar da arte "nos" Estados Unidos, por causa da presença de nomes internacionais – incluindo-se aqui muitos brasileiros. Uma maneira rápida de conhecer essas artes a partir da década 70 é a verificação das bienais norte-americanas do Whitney. Elas foram uma das mais importantes mostras da produção nos Estados Unidos²⁶. Em geral, era voltada para jovens artistas, além de ações de protesto, críticas, elogios e diversos comentários sobre elas. O melhor retrato dos Estados Unidos estaria nessas bienais. Em uma

²⁴ ABSTRACT EXPRESSIONISM. Disponível:<<http://www.metmuseum.org/>>. Acesso 23 de nov. 2015.

²⁵ Ibid. Acesso 23 de nov. 2015.

²⁶ Informações trocadas com o Prof. Dr. Paulo Silveira.

análise temporal superficial, segundo Roberta Smith ²⁷, em 1973, os eventos foram consolidados em uma única exposição a cada dois anos, e a Bienal de Whitney como se conhece começou a tomar forma. No passado, o Museu Whitney tentou maneiras diferentes de organizar a sua bienal. Ele usou seus próprios funcionários e curadores convidados externos, incluindo os europeus, para apresentar os eventos.

A mesma forma sempre se alterava constantemente. Em um processo perpétuo de autocorreção e revisão, a bienal continua a ser reformada, repensada e recentrada. Na década de 1970 foi bastante discreta, uma exposição em que o mundo da arte fez um balanço de si mesmo. Mas com o sucesso do mercado de arte e de duelo megatendências da década de 1980, tornou-se cada vez mais ambiciosa, graças também ao crescimento da arte de instalação ²⁸.

Um fato que vale a pena lembrar é quando, em 1987, percebe-se que 24 por cento dos artistas eram mulheres na exposição, o que levou as Guerrilla Girls, um grupo anônimo de artistas feministas, a encenar "The Guerrilla Girls Review the Whitney", exibindo gráficos e tabelas das mulheres e das minorias nas bienais desde 1973. Segundo a autora, a Bienal tentou corrigir seus descuidos na próxima exposição e 40 por cento dos artistas do sexo feminino compareceram. Dividindo os pisos por gerações, no início da década de 90, na Bienal de 1991, assumiu-se um olhar mais agressivo, nervoso, abordando temas dos tempos: AIDS, sexualidade e raça. O teor da Bienal de 1995, segundo Smith, era muito mais discreto, favorecendo a arte sensorial sobre a social. O curador Klaus Kertess despreziosamente defendeu a negligenciada velha geração de artistas, artistas populares e artistas de fora, como o artista surdo Joseph Grigely ²⁹.

Veremos agora um pouco mais sobre a história da arte em Nova York, onde Lenora se fez presente em um dos principais momentos artísticos da cidade. Chama-se hoje de Escola de New York School (antes New School of Social Research) um grupo informal de artistas, associado ao chamado Expressionismo abstrato, a partir de meados dos anos 40 até finais dos anos 50, de modo relativamente autônomo da Arte Europeia, e que viria a afirmar a presença norte-americana no contexto artístico mundial. A New York School era formada por poetas, pintores, dançarinos e músicos experimentais, essencialmente influenciados pelo Surrealismo,

²⁷ SMITH, Roberta. Art View; A Remembrance Of Whitney Biennials Past. International New York Times. Publicado em 20 de Fev. 1993. Disponível: <<http://www.nytimes.com>>. Acesso em 13 de nov. 2015.

²⁸ Ibid. Acesso em 13 de nov. 2015.

²⁹ Ibid. Acesso em 13 de nov. 2015.

o Cubismo e os contemporâneos movimentos de vanguarda da arte, na pintura em particular, principalmente da influência de Max Ernst e Marcel Duchamp³⁰.

Um dos principais expoentes dessa fase da pintura americana seria Jackson Pollock, com sua *action painting*: “Esta tem a vitalidade intensa do germe que se gera espontaneamente numa água estagnada: essa água é o passado que, não se organizando racionalmente em perspectiva histórica, cai no caos do inconsciente” (ARGAN, 2013, p. 532). Jackson Pollock, segundo Argan, fará a pintura de ação americana aumentar de tom, isto é, atingir o ponto mais alto de sua parábola histórica. Lendo e refletindo sobre Jung, convence-se de que a esfera da arte é o inconsciente. Além disso, “por intermédio de Arshile Gorky (1904 - 1948), Pollock compreende o sentido profundo do Surrealismo: o signo agora não mais como expressão, mas como prolongamento exterior da interioridade do artista” (ARGAN, 2013, p. 532). Pensava-se então no EUA que antes da ação não há nada, não há um sujeito e um objeto, como descreve Argan. A técnica de Pollock, denominada *dripping* (gotejamento e borrifos de tinta sobre a tela estendida no chão, procedimento descoberto pelo artista surrealista Max Ernst, mas utilizado em sentido diverso) deixa, também segundo Argan, certa margem ao acaso. Para Argan: “A salvação não reside na razão que faz projetos, mas na capacidade de viver com lucidez a casualidade dos acontecimentos. Tudo se resume a encontrar o ritmo próprio e não perdê-lo, aconteça o que acontecer” (ARGAN, 2013, p. 532) - Aqui poderia se ver, nas entrelinhas, uma das formas que Lenora levou para si a forma de viver e de trabalhar sua arte.

Importante lembrar que foi através do contato com o artista chileno e surrealista, Roberto Matta (1911 - 2002), que Jackson Pollock pode trabalhar nos EUA com Duchamp, Miró, e o próprio Gorky, deixando a pintura, conforme a análise de Argan, se reconverter em relato, “nascendo da vitalidade intrínseca dos signos e desenvolvendo-se no dinamismo da ação pictórica” (ARGAN, 2013, p. 534). Por isso, o autor conclui que os signos se tornarão pequenos seres monstruosos, entre o homem e a máquina, e “atuarão” na tela numa “grotesca pantomima de ficção científica, cujo sentido profundo é a crítica, levada à paródia, da irracionalidade essencial da tecnologia moderna, em que a sociedade, sob a máscara da racionalidade científica, expressa as pulsações confusas e negativas de seu inconsciente” (ARGAN, 2013, p. 534).

³⁰ ABSTRACT EXPRESSIONISM. Disponível:<<http://www.metmuseum.org/>>. Acesso 23 de nov. 2015.

Em relação ao Brasil, gostaria de voltar um pouco no tempo. No início da década de 60, segundo Bulhões, o Pop e a Nova Figuração eram os movimentos mais estimuladores de uma renovação que era visada para a arte brasileira. Em termos estilísticos, a corrente artística modernista nos anos 60, conforme a autora aponta, vivia ainda uma época de afirmação e de reconhecimento social, em que, de fato, “a forte orientação figurativa desse movimento rechaçava fortemente as tendências abstratas que proliferaram no resto do país, e assimilava muito lentamente as manifestações da Pop Art e da Nova Figuração.” (BULHOES apud GOMES, 2007, p. 117). Eis aqui uma das causas, provavelmente, de nos anos 70, os artistas que tiveram a intenção de manifestar-se a favor das vanguardas da arte contemporânea questionando o sistema artístico vigente não obtiveram muito apoio e aceitação.

Conforme as observações de Blanca Brites, nas artes visuais dos anos 80 no Brasil, vai repercutir até os dias de hoje a valorizada exposição “Como vai você, Geração 80?”, que funcionará como um divisor de águas, visto que, segundo Brites, irá congrega as novas tendências da produção artística com influências internacionais que irão marcar, com diferentes intensidades, a produção artística no país. Além disso, é importante lembrar, que nessa década, irá acontecer o histórico fim da ditadura militar no Brasil e o reaparecimento da democracia com as Diretas Já. Com esse contexto, juntamente com o *boom* da sociedade, clamando nas ruas por um governo eleito pelo povo, a arte não teria como ficar de fora. Artistas passarão a utilizar, segundo Brites, os espaços públicos para atingir um maior número de pessoas a fim de demonstrarem suas posições políticas perante a realidade que os atingia. Naquele momento, conforme aponta Brites, a inovação ocorre devido à conjunção de outros interesses, tais como a valorização do espaço público urbano enquanto espaço material de arte, o que estava na ordem do dia nas artes visuais (BRITES apud GOMES, 2007).

Harld Szeemann (1933 - 2005) e Achille Bonito Oliva (1939) inauguraram uma seção paralela à Bienal de Veneza, “Aperto 80”, que se abria aos novos sintomas detectados na cena emergente internacional. A partir dessa mostra coletiva, segundo Ligia Canongia, percebia-se que a obra de arte “se instaurava como lugar de transição, local de passagem ou convergência entre vários estilos, fora de esquemas plásticos ou teóricos fixos, fazendo um apanhado indiscriminado de diversas vertentes do passado histórico e da herança moderna” (CANONGIA, 2010, p. 13). Os anos 80 trouxeram de volta, em concordância com Canongia, a questão da subjetividade, do gesto da emoção pictórica, revigorando ao mesmo tempo o

drama e a teatralidade de verve romântica recalcada desde a pop art, demonstrando, por isso, o retorno à pintura.

Para Oliva, a desmaterialização da obra e a impessoalidade que vigoraram nos anos 70, teriam dado abertura para a contrapartida daquele novo expressionismo recuperando, historicamente, linguagens que haviam sido abandonadas (OLIVA apud CANONGIA, 2010). O autor ainda afirma que

A história mostrava-se disponível a recuperações individuais, que pudessem filtrar e transcrever subjetivamente suas escolhas e referências, em fragmentos descontínuos e não ortodoxos, operando uma verdadeira colisão de linguagens [...]. Contudo, as apropriações de imagens e discursos alheios não apontavam para qualquer ideia de repetição e estandardização, ao contrário, o artista neoexpressionista considerava sua relação com a obra uma experiência única e não replicável (OLIVA apud CANONGIA, 2010, p. 13).

Hal Foster irá criticar e defender em dois momentos a arte dos anos 80. No primeiro momento considerará essa arte como uma reunião exaustiva de citações históricas, vazias, sem embate crítico com o passado, e chama seus artistas de “sonâmbulos no museu”, perdidos no tempo e à mercê de seu próprio narcisismo (FOSTER apud CANONGIA, 2010, p 16). Depois disso, ele mesmo em livro posterior revê essa posição ao colocar a seguinte questão: “o que o presente produz como diferente e como o próprio presente cristaliza coisas do passado?”; nesse novo texto, chega a defender a preservação de um debate crítico pluralista dentro de uma cultura normativa e controlada – revê ainda que as questões da repetição nas neovanguardas não são simples retornos revisionistas, mas que, ao contrário, “aspiram a uma consciência crítica das convenções artísticas e das condições históricas” (FOSTER apud CANONGIA, 2010, p 16). Desta maneira, ressalta Canongia, Foster, ao invés de condenar as neovanguardas como fúteis e degeneradas ou como práticas que apenas estetizam e institucionalizam o passado, passa a discutir dessa vez a própria eficácia e autenticidade das vanguardas modernas.

Foster acredita que justo na retomada é que se tem a consciência crítica das práticas do passado, chegando-se à estrutura mesma de seu discurso, o que já acontecera com artistas dos anos 50 e 60, ao revisitarem as vanguardas dos anos 10 e 20. Analisa a visão historicista da arte como simplória e evolucionista, ao considerar as raízes modernas como uma “origem pura”, à qual a neovanguarda se reportaria apenas como repetição. Para ele essa seria uma formulação romântica; na verdade, segundo o autor, é o comércio temporal entre as duas vanguardas que provoca deslocamentos mais sutis, permutáveis historicamente, e “é pela

repetição que um evento se reconhece na ordem simbólica. Formulada dessa forma, a repetição torna-se reparadora, pois reconstrói o passado, que retorna, que está sempre a retornar, mas que volta já transformado” (FOSTER apud CANONGIA, 2010, p. 17).

Analisando a questão especificamente no Brasil, segundo Canongia, a absorção do ideário da arte pós-moderna e “transvanguardista” foi imediata, não somente pelo fato de os artistas terem acesso a revistas internacionais que documentavam os novos postulados em voga, mas também pelo contato direto com obras estrangeiras apresentadas nas bienais de São Paulo de 1983 e 1985 (CANONGIA, 2010). Sobre o processo de deploração formal na modernidade, este não tinha mais sentido; a arte contemporânea passou a insistir em questões de forma e estilo, e isso as neovanguardas perceberam e demonstravam em suas obras. No entanto, Canongia afirma que “a crítica brasileira dos anos 80 permaneceu na superfície das questões formais e estilísticas, que já nem eram preocupações dos próprios artistas que lutavam pelo novo” (CANONGIA, 2010, p. 23).

Além desses pontos, é importante entender rapidamente, através de Carvalho (2007), três argumentos que fazem referência à formação de um pensamento sobre essa produção artística encaminhado nos anos 90. Primeiramente, o caso de obras fazerem referência à problematização da própria noção de obra, “subvertendo seus paradigmas fundadores” (Carvalho apud GOMES, 2007, p. 169); em segundo lugar, a questão das expansões, migrações e contaminações entre categorias e procedimentos. Por último, ela lembra da não-permanência da obra, sendo causada direta ou indiretamente por uma mutabilidade dessa mesma obra de arte através do tempo, espaço e contexto.

Já no Rio Grande do Sul, conforme Bulhões, a arte nunca abandonou a figuração e, por assim dizer, só foi adotando abordagens. Em virtude do Golpe de 1964, que culminou com o início da ditadura militar, a arte dos anos 70 foi marcada por obras de arte de grande porte, colocadas nos espaços públicos, já que o Estado buscava formas de legitimação do autoritarismo implantado na ditadura. Paralelamente, a autora constata que, entre os anos 1960 e 1980, consolidou-se no Rio Grande do Sul um “moderno sistema de artes visuais”³¹ com o direito a questionamentos que só tiveram a acrescentar para a história da arte rio-grandense. Além disso, há o fato de que nesse intervalo de tempo as instituições que definiam

³¹ O conceito de sistema das artes que a autora utiliza aparece em maior profundidade na sua tese de doutorado, *Artes Plásticas: participação e distinção*, 60/70. USP, 1990.

e legitimavam a produção plástica moderna do Estado, segundo sua visão, se estruturaram e já passaram pelos primeiros conflitos com as emergentes vanguardas contemporâneas (BULHÕES apud GOMES, 2007).

Algumas atividades foram desenvolvidas para que os novos grupos que estavam se formando se tornassem sensíveis à arte moderna. Entretanto, o estado gaúcho tinha um grande problema: a aceitação pelo mercado artístico dos trabalhos vanguardistas contemporâneos que os artistas estavam querendo introduzir – a exemplo dos grupos *Nervo Óptico* e KVHR. Reafirmando, Bulhões admite que

Não havia instituições, como museus de arte moderna e contemporânea, capazes de apoiar essas manifestações difíceis de serem absorvidas pelo mercado, ainda bastante tradicional. Além disso, também faltava uma atuação mais intensa de críticos de arte, com formação capaz de assimilar essas novas produções e defender o seu estatuto estético. Carlos Scarinci [...] foi uma das poucas vozes qualificadas a defender essa nova produção (BULHOES apud GOMES, 2007, p. 134).

Concomitantemente com Bulhões, Blanca Brites vai enfatizar o fato de que o Rio Grande do Sul já na década de 80 vai herdar o ambiente artístico conquistado com muitos empecilhos pelo Nervo Óptico, um dos responsáveis pela renovação das possibilidades do fazer artístico e da própria legitimação da arte no estado. Conforme Brites analisa, o desenho na década de 80 ainda estava em destaque na arte gaúcha, principalmente os artistas que já estavam legitimados nessa época; aqueles que ainda iniciavam uma carreira já estavam se apropriando de métodos e linguagens não convencionais. Além do desenho, a gravura e a pintura continuaram a merecer muita atenção dos artistas do Estado. Sobre isso, lembra também Carvalho que há alguns aspectos importantes que configuraram o campo artístico gaúcho ao longo da década de 80: a globalização, os mecanismos de financiamento à cultura (Estado/público X leis de incentivo/privado), a exposição, a instalação. A autora afirma que as questões evidenciadas no âmbito regional estão em direta relação com o nacional e o mundial, visto que o processo de atualização entre a produção gaúcha e a de outros centros já vinha sendo estabelecido desde os anos setenta (CARVALHO apud GOMES, 2007).

Em relação aos Estados Unidos, os anos 90 serão uma década de profunda mudança no mundo artístico, em uma época marcada pelo surgimento do grunge, pela revolução tecnológica introduzida pela Internet, pela dissolução das antigas fronteiras geopolíticas e

emergência de guerras civis no continente africano e pelos efeitos da crise da AIDS³². É uma época de conflitos e revolta contra o desrespeito por direitos civis e o conservadorismo cultural, sobretudo nos EUA, aos quais o mundo da arte responde com trabalhos ainda mais provocativos expressando indignação com a privação de direitos das minorias. Outras características da arte poderiam ser uma maior introspecção dos artistas, voltando o olhar para os objetos da vida cotidiana e pessoas nos seus círculos sociais mais próximos³³.

Ana Carvalho ainda analisa que, esteticamente, a exposição passará a desempenhar um papel determinante no cenário artístico e, concomitantemente, a instalação será um dos principais meios dos artistas para a expressão e para a relação do espectador com a obra. A própria instalação, segundo a autora, estaria diretamente vinculada à ocorrência de um evento do tipo exposição, de maneira que “sua apreciação efetiva só pode ocorrer na medida em que estejam montadas em um determinado lugar” (CARVALHO apud GOMES, 2007, p. 160). A autora ainda define alguns critérios que caracterizam o conjunto de produção artística dos anos 90: o espaço, já que muitos vão investir na tridimensionalidade (como a escultura), dos objetos de instalação, e das obras bidimensionais que têm o tema pertencente a sua poética; a imagem, em relação às mídias, à tecnologia digital, ou até mesmo na fotografia; o olhar urbano, que estabelece vínculo com a paisagem real e o universo simbólico. Segundo Carvalho, esses três eixos permanecem/persistem nos anos 2000 (CARVALHO apud GOMES, 2007).

Na margem desse contexto histórico artístico da década de 90, ocorreu um evento em cinco países da América (Argentina, Bolívia, Brasil, Chile e Uruguai), nos meses de outubro e novembro de 1992, chamado *Surrealismo Nuevo Mundo* que, posteriormente, se tornaria livro. Segundo Jean Puyade³⁴, o evento teve o intuito de servir como um contraponto aos festejos oficiais em comemoração ao 500º aniversário da chegada de Cristóvão Colombo à América:

Não poderia ser de outra maneira: o movimento que leva os surrealistas para o “Novo Mundo” é justamente o inverso daquele que levou os primeiros europeus para a América.[...] A resistência e a luta dos povos e nações da América inscrevem-se na ação para mudar o mundo, atividade de que participa o surrealismo. Sabe-se que, por sua vez, a atuação surrealista de desmitificação da cultura ocidental colaborou para a

³² A MAIOR EXPOSICAO DE ARTE DOS EUA DOS ANOS 90. Disponível: <<http://pt.blastingnews.com/cultura>>. Acesso: 19 de Nov. 2015.

³³ Ibid. Acesso: 19 de Nov. 2015.

³⁴ PONGE, Robert (Org.). *Surrealismo e o Novo Mundo*. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 1999.

afirmação de grandes obras americanas (tanto da América Latina como da América do Norte), para a emergência de poderosas vozes e de admiráveis universos surrealistas, todos eles contribuições importantes do século 20 à cultura universal (PUYADE apud PONGE, 1999, p. 19).

Deste modo, é importante frisar que, em plenos anos 90, o movimento do Surrealismo era lembrado por diversos estudiosos em diversos países da América Latina, tratando, por um lado, de voltar-se para o profundo intercâmbio entre o surrealismo e a América, e por outro, considerando a questão da globalização e a atual interpretação da realidade e das suas relações, de propiciar uma releitura do surrealismo que fornecesse referências essenciais para fomentar reflexão e perspectivas para um final de século que não fosse marcado nem por regressão social e cultural, nem pela emergência de novas colonizações (PUYADE apud PONGE, 1999, p. 19-20). Outra mostra que retoma o movimento surrealista é a exposição que ocorrerá no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, de agosto a outubro de 2001, chamada *Surrealismo*. Como o evento anterior, teve como intuito deixar-se ocupar por esse movimento que teve alcance internacional, traçando igualmente um panorama da sua difusão pelo mundo, mediante a abordagem do encontro entre os continentes, o velho e o novo, e do retrato dos ecos do surrealismo na América Latina, especificamente no Brasil, com uma sala inteira para a escultora Maria Martins³⁵. Seriam, em ambas as situações, tentativas de reescrever essa história da arte que ficara à margem, além de apresentar claras referências surrealistas no país latino-americano e, principalmente, no Brasil. Também por isso penso que Lenora não deve ficar de fora dessa releitura.

Quanto à arte aqui do Rio Grande Sul que teria influenciado a cultura visual de Lenora, não há como negar que foi Iberê Camargo (1914 - 1994) uma de suas maiores referências, sobretudo na intensidade da pincelada, no tratamento da tela. Iberê Camargo, que teve em seu ateliê a presença de muitos artistas que, de um modo ou outro, seguiram seu estilo, foi um dos grandes nomes da arte brasileira do século 20. Autor de uma obra extensa³⁶, que inclui pinturas, desenhos, guaches e gravuras, admirador e amigo de artistas brasileiros como Goeldi e Guignard. Viaja em 1948 para a Europa em busca de aprimoramento técnico. Durante sua estada, visitou museus, realizou cópias dos grandes mestres da pintura e estudou gravura e pintura, entre muitos expoentes da arte, Giorgio De Chirico e Antonio Achille. Entre 1972 e 73, Camargo pertencia ao sistema artístico carioca, então um dos principais

³⁵ Informações retiradas do catálogo da exposição.

³⁶ O ARTISTA. Disponível: <<http://www.iberecamargo.org.br/site/o-artista/default.aspx>>. Acesso 07 ed dez. 2015.

centros das artes no Brasil, e chegará a viajar para a Europa para aprimorar seus conhecimentos.

O contato com a pintura metafísica fez Iberê, e, de certa forma, também Lenora, reviver um sentimento de nostálgica solidão, algo experimentado na Restinga Seca, onde nasceu. Também por isso nostalgia e melancolia são sentimentos que atravessam tão intensamente a obra de Iberê Camargo, sentimentos que também perpassam algumas obras de Lenora, ela que passou bom tempo no ateliê de Iberê. Entre os alunos do pintor, destacam-se Fábio Miguez, que trabalha, segundo Agnaldo Farias, a questão do olhar que erra enquanto tenta inventariar as formas destroçadas, maceradas, dispersas por esse território revolvido, a memória; José Rufino, artista que investe tanto sobre sua memória quanto na dos outros, tanto no âmbito individual quanto no coletivo, lavrando resultados concretos e tangíveis ou reunindo despojos tendentes à invisibilidade. Farias analisa que suas esculturas, seus desenhos e suas instalações variam de sua vivência pessoal, da vivência de seus familiares chegando até seus antepassados, as vicissitudes passadas pelo corpo social do país. Rodrigo Andrade, artista que utiliza diversas interpretações das obras de Van Gogh, brinca com a luminosidade, a fatura bifurcada entre o desenho e a pintura, a alegria e o drama, todas essas tensões, marcas registradas da obra que também, conforme Farias aponta, é referência para Lenora Rosenfield. Carmela Gross, outra aluna de Iberê Camargo, é considerada fértil produtora de ambiguidades, realizando algumas obras sob o signo da solidão; e um último exemplo, escolhido entre outros, é Karin Lambrecht, artista que utilizava em vários de seus principais trabalhos o sangue de um carneiro, recolhido durante o abate do animal em uma estância do interior gaúcho, em 1997. De acordo com Farias, muitos de seus objetos são embebidos de história familiar, das imigrações, “um conjunto que vale como o encontro entre o passado e o presente, iluminado pelo contato com um fluido vital” (FARIAS, 2014, p.158) também uma referência forte nas pinturas de Lenora, ainda que trabalhadas de outra forma.

De fato, somente com alguns desses exemplos nota-se o quanto intensa é a influência da convivência com Iberê Camargo. Desde a modernidade, artistas como Iberê ativam essas questões de tempos acumulados, bem como as memórias da infância, reatualizadas sem nostalgias, mas como motores para a criação, em um processo crítico. O pintor escreveu a esse respeito: "fixo a imagem que se me apresenta no agora e retorno às coisas que adormeceram na memória, que devem estar escondidas no pátio da infância. Gostaria de ser

criança outra vez para resgatá-las com as mãos. Talvez tenha sido o que fiz, pintando-as." (CATTANI apud FARIAS, 2014, p. 36-37). Lenora também não haveria de permanecer indiferente ao convívio com Iberê.

Essa convivência com Iberê talvez explique o fato de se poder observar traços do expressionismo tão presentes nas influências artísticas de Lenora, que chegou a se definir como “uma artista expressionista, no final das contas” (ROSENFELD, 2015). Um elemento comum entre sua arte e de Iberê Camargo é a *decomposição da aparência natural*. Argan menciona que essa decomposição serviria para pôr em evidência o processo de agregação, a estrutura da imagem pintada, elaborada com pinceladas destacadas, nítidas, dispostas com certa ordem ou ritmo, dando ideia da matéria concreta, da cor e da construção material da imagem (ARGAN, 2013). Importante compreender também que essa deformação expressionista, que em alguns artistas chega a ser agressiva e ofensiva, segundo Argan, não é deformação ótica: é determinada por fatores subjetivos (a intencionalidade com que se aborda a realidade presente) e objetivos (a identificação da imagem com uma matéria resistente ou relutante). O historiador da arte italiano identifica que

Essa deformação expressionista não é a caricatura da realidade; ao contrário, é a *beleza* que, passando da dimensão do ideal para a dimensão do real, inverte seu próprio significado, torna-se *fealdade*, mas sempre conservando seu cunho de eleição. [...] Devido a essa beleza quase demoníaca da cor, que frequentemente vem acompanhada por figuras ostensivamente feias (pelo menos segundo os cânones correntes), a imagem adquire uma força de peremptoriedade categórica, como se realmente já não pudesse existir pensamento para além dela (ARGAN, 2013, p.240).

E acompanhamento esse pensamento, dentro de um certo expressionismo do qual Lenora se apropria, ela haveria de pesquisar alguns dos mais importantes “pais espirituais” do Expressionismo: Van Gogh e Goya. A influência de Goya vem pelo fato de Lenora, além de pintar em várias camadas as obras realizadas para seu Mestrado, sempre com o intuito de fazer a acrílica remeter ao óleo, ter interesse pela temática dos monstros e das bruxas³⁷. Segundo Argan (2013), na Espanha de 1700, socialmente atrasada e politicamente reacionária, os poucos intelectuais abertos às ideias do Iluminismo europeu não eram uma força política. No momento de grandeza artística espanhola, na primeira metade do século XVII, existiam dois caminhos abertos: a arte como fanatismo religioso, irracionalismo puro

³⁷ Sobre isso, Lenora conta em sua dissertação: “Goya concluiu um total de seis pinturas com motivos de bruxas, a partir de uma encomenda da família Osuna. Tais quadros seriam colocados no vestiário da Duquesa de Osuna, em sua casa de campo, ‘El capricho’. Tais pinturas foram feitas ao mesmo tempo em que Goya estava trabalhando na primeira edição de ‘Los caprichos’(8 gravuras).” (ROSENFELD, 1995, p. 56).

(El Greco) e a arte como límpida inteligência, dignidade moral e civil (Velásquez). Para Goya, a arte segundo a razão de Velásquez fora ponto de partida, no entanto esta razão “é apenas o exorcismo com que evocar e esconjurar os monstros do obscurantismo, uma superstição laica contra superstição religiosa” (ARGAN, 2013, p.40). Ainda segundo Argan, na primeira fase da obra de Goya, a razão predomina, invocando do inconsciente os monstros da superstição e da ignorância gerados por esta mesma razão. De fato, a estrutura do discurso figurativo do artista permanece barroca, mas levada ao limite da dissolução. Argan analisa também que Goya, numa Europa já totalmente neoclássica, parecia ser uma monstruosa exceção, sendo a verdadeira raiz do Romantismo Histórico (ARGAN, 2013).

Além de Goya, Lenora Rosenfield dará especial atenção à arte de Van Gogh e suas questões mentais: “Me identifiquei muito no que vivi e queria ver a pincelada de perto” (ROSENFELD, 2015). Segundo Argan, destaca-se essencialmente em Van Gogh o ritmo profundo da existência traduzida em gestos. Simon Schama conta que em Auvers, trinta quilômetros a noroeste de Paris, Vincent finalizava uma tela por dia, às vezes duas. Nunca fora tão produtivo, tão original, tão ousado. Juntas, as setenta e tantas obras criadas em Auvers - tumultuosas traduções, em traço e cor, da maneira como as emoções registram a experiência da natureza - revolucionaram as possibilidades da pintura. O historiador da arte analisa que as tempestades psíquicas que ainda em abril haviam ameaçado tragá-lo converteram-se, miraculosamente, em energia criadora, e os médicos que cuidaram dele no hospital da Provença e o declararam oficialmente curado. “É como se o pesadelo tivesse terminado”, escreveu o irmão Theo. Schama afirma ainda que: “Outros amigos que tinham presenciado seu mergulho na autodestruição também se alegraram. Depois de ver um quadro de Vincent, Gauguin (geralmente avaro em elogios) declarou, empolgado, que ‘apesar da doença, você nunca fez algo tão equilibrado sem sacrificar nada do sentimento ou do calor interior que toda obra de arte deve ter’” (SCHAMA, 2010, p. 322). Importante lembrar que Van Gogh queria uma pintura carregada da luz visionária que o cristianismo fornecera um dia - Jesus foi um artista que trabalhou com a humanidade, escreveu (SCHAMA, 2010, p. 322).

Sobre sua história familiar, a casa paterna, no caso, era um espaço que se alternava entre o zelo religioso e a melancolia. Seu pai, o reverendo Theodorus van Gogh, era pastor do pequeno rebanho calvinista de Groot Zundert, vilarejo do predominantemente católico Barbante Holandês. Assim como, por exemplo, Frida Kahlo, que tivera problemas

psicológicos em decorrência da comparação com sua irmã, desde a infância, Vincent era constantemente lembrado de que, embora fosse o mais velho de uma prole de sete, sempre seria Vincent Wilhelm Segundo, o Substituto, concebido três meses após a morte de seu irmão, ainda bebê. Todo domingo, a família se reunia no cemitério da igreja para rezar pela alma desse primeiro Vincent (SCHAMA, 2010, p. 324).

Não se pode deixar passar o fato de que a psicose maníaco-depressiva estava presente em toda a sua família; o artista logo se conformou com a inevitabilidade dos "ataques" periódicos, que, como explicou a Theo, não eram "brincadeira" (SCHAMA, 2010, p. 325).

Sobre a indelicadeza das obras, aqui uma das maiores inspirações de Lenora para a sua arte: mesmo quando se envolve em beleza, como nos quadros parisienses, a pincelada de Van Gogh é conscientemente indelicada, com manchas, borrões, as cerdas golpeando a tela para criar uma pintura que grunhe e sua. Nas palavras de Schama, "Uma pintura carregada de intensidade autobiográfica e confessional e que nos desafia a sair da frente" (SCHAMA, 2010, p.337-340).

O autor irá apontar também que as pinturas de Van Gogh são resolutas: seu rosto é a rocha firme que resiste ao embate do oceano, de maneira que a cor, um azul-cinzento irreproduzível, que ele escolheu para sua *action-painting*, tem o efeito de tornar o ataque menos ameaçador. "Essa Pintura de ação, uma variante do expressionismo abstrato que tem em Jackson Pollock seu maior expoente, caracteriza-se pela aplicação das tintas com instrumentos alheios ao pintor (colher de pedreiro, por exemplo), com as mãos ou diretamente do tubo"(SCHAMA, 2010, p. 364-368).

No capítulo seguinte retomaremos, em especial, o interesse de Lenora por Iberê Camargo e por Goya, considerando o impacto de suas respectivas propostas pictóricas em sua própria obra.

2. POÉTICA DA ARTISTA: DIÁLOGOS COM O SURREALISMO E A PSICANÁLISE (1968 – 1998)

*“Um artista é compelido a criar pela sua necessidade de recuperar o seu passado perdido.”
(PROUST apud ROSENFELD, 1995, p. 51).*

2.1. Realidade versus fantasia

Em 1899, Sigmund Freud escreveu o texto “Lembranças encobridoras” e pôs em xeque o estatuto da recordação e da imagem, afirmando que as lembranças mais vívidas podem não ser mais do que fantasias, isto é, produções de imagens que, ou se fixam em uma recordação que não ocorreu na realidade, ou que privilegiam um evento totalmente banal. Tania Rivera (2002) analisa que esses mecanismos representam esconderijos de algo que poderia ser considerado como a verdade, mas que no âmago é um acontecimento traumático. Para entender melhor essa ideia, recorro a um exemplo da mesma autora: seria como se um curto fragmento de filme terminasse bruscamente e nisso apenas fosse deixado como sugestão o que se seguisse como cena principal – isto é, o que parece sem importância e corriqueiro toma o lugar de algo fundamental que é a ele contíguo, mas permanece oculto. De outra forma, há a lembrança encobridora que se estende nas fantasias que encobrem a cena real, traumática, mas não deixam de apresentá-la de maneira deformada e cifrada. Rivera afirma que seja de maneira deslocada ou disfarçada, na lembrança encobridora encontra-se condensado o essencial do conflito que constitui o sujeito (RIVERA, 2002).

Por ora, seria possível, então, afirmar que todas as lembranças de Lenora narradas no capítulo anterior não seriam, de fato, verossímeis em relação ao que realmente teria acontecido? Não seria o caso, ainda mais quando Sarah Kofman (1996) lembra que a verossimilhança nem sempre é a verdade e que o verdadeiro nem sempre é verossímil (KOFMAN, 1996, p.85). Neste trabalho, esclarecendo minha indiferença a essa questão, não farei uma investigação a respeito das lembranças que estariam encobrendo alguma verdade ou outro trauma que aqui não foi relatado por parte de Lenora, justificando de alguma forma a

arte que ela produziu. Por ser a pessoa constituída por algo que lhe escapa, seriam poucas as informações disponíveis para uma análise tão complexa e que extrapola minha área de investigação. Os estudos que apresento aqui intentam servir de apoio para uma visão alternativa da relação que se tem entre a obra e a história do artista, principalmente no que se refere às suas marcas psíquicas e às criações que realiza no decorrer das várias experiências que o marcam.

Um aspecto importante que vale a pena comentar é quando Kofman (1996), autora que trabalhará a questão da infância da arte, traça como ponto comum entre a recordação, a histeria e a obra de arte as construções fantasmáticas a partir de traços **mnêmicos**, isto é, relativos à memória, seja em forma plástica ou teatral - as três, segundo ela, representam o passado, deformando-o: "Assim, mesmo na lembrança, o passado só se entrega deformado. O sentido da experiência é sempre dado mais tarde. As cenas do passado atuam *a posteriori* (*nachtraglich*). No momento em que a criança vive uma impressão, ela não a compreende. Isso só acontece quando ela revive" (KOFMAN, 1996, p. 75). Por isso, será visto muitas vezes no discurso de Lenora repetições de atitudes e interpretações para as obras – apresentando-se nas formas com que a artista achou melhor para dar significado aos acontecimentos e experiências da sua vida. Disso, complementa-se o fato de que a memória, segundo Kofman, é sempre e já imaginação; o sentido não é dado na presença, ele é construído depois (KOFMAN, 1996) – justificativa que poderia ajudar a entender o motivo pelo qual a artista tem um discurso muito bem elaborado a propósito de tudo que lhe pertence.

Importante ressaltar que a noção de imagem aqui utilizada deve à noção de inconsciente criada por Freud: trata-se, simultaneamente, de encobrimento e vislumbre do desejo que move o sujeito, reconfigurando-se segundo algumas linhas de força que parecem, segundo Rivera, ressoar na produção artística do século XX, mediante a preparação de uma nova abordagem do campo disperso em que a psicanálise e a arte agora contemporânea (KOFMAN, 1996, p, 74), como no caso da obra de Lenora Rosenfield, se relacionam. Para iniciar tais estudos, neste momento, faz-se necessário entender um pouco mais do que seriam as formas que aparecem na arte de Lenora Rosenfield e no que elas estariam baseadas. Para isso, é pertinente utilizar a ideia³⁸ da artista Elida Tessler (1961) de que os atos se tornam

³⁸Esta análise foi escrita e falada a partir da participação da artista no colóquio “O retorno do Figurativo?”, promoção do Instituto Goethe, de Porto Alegre, associado ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

formas, de que tudo é figura ou faz figura. Essa seria a atividade do artista, já que a sua busca consiste em uma criação de linguagem específica para configurar uma ausência, pois as presenças já estariam suficientemente expostas e aparentemente estabelecidas (TESSLER apud BARTUCCI, 2002). Por isso, se estaria sempre em frente a figuras. Lembrando que se entende de muitas maneiras o que é figura - aqui será como um modo de representar uma forma exterior de algo real e histórico que anuncia outra coisa que também é histórica e real, como considera Tessler. Aliás, deve-se entender que a figura estabelece vínculos com a verdade da qual, novamente, seria uma imitação, como se dá com a história, a literatura e a própria memória, aqui já comentada.

Depois, portanto, de entender que a memória e a figura são construções que podem remeter à verdade e à realidade, considerando-se o percurso artístico de Lenora Rosenfield, o que poderia ser então mais significativa na sua obra? De fato, de acordo com Tessler (TESSLER apud BARTUCCI, 2002), assim como nas manifestações artísticas de hoje a memória, a repetição, a busca de uma origem, a questão da identidade encontram-se presentes, também na obra de Lenora Rosenfield serão perceptíveis, de maneira que esses substantivos sairão do latente para o evidente principalmente através da linguagem.

Essa linguagem, aliás, acompanhará o que André Breton vira nascer e haveria de defender: a poesia que surge através dos encontros descombinados entre palavras e imagens, gerados pelos procedimentos surrealistas, e se apresenta como algo capaz de mudar o mundo e transformar a realidade, ao reconciliá-la com o sonho em uma espécie de realidade absoluta, de *surrealidade* (BRADLEY, 2001). Isso, pois, fará com que ecoe tal afirmação freudiana de que a arte forma um reino intermediário entre a realidade, que faz barreira ao desejo, e o mundo imaginário, que o realiza, como se pode ler, segundo Rivera, em “O Interesse da psicanálise”, de 1913 (RIVERA, 2002). Lenora, no modo de ver a sua arte, defenderá a dialética que realiza entre a sua realidade e a fantasia, indo e voltando, às vezes ficando mais tempo em um do que no outro, sempre realizando este jogo, seja nas obras como em *sem título*, 1968 [imagem 5], dos anos 70, seja em *A Bruxa Voadora*, 1992 [imagem 10], dos anos 90.

Tal linguagem também será aqui muito relacionada a essa fantasia, sonho e construção de imagens e histórias que refletem no ato de fazer ou desfazer do artista em si. Essa relação entre inconsciente e sonho, importante, portanto, para analisar a obra de Lenora, é por Freud

apresentada assim: Freud, o funcionamento do sonho na questão do inconsciente se dava na seguinte ideia -

O modo de operação inconsciente dá origem aos sonhos, aos lapsos de linguagem, atos falhos e sintomas, que fez entrever sua fecundidade e sua importância na vida humana, que nunca deixara de sublimar a existência de uma força oposta ao livre cumprimento dos desejos que dolorosamente com estes se confronta, mutilando-os, mas ao mesmo tempo permitindo que eles se formem de maneira disfarçada, sempre desviada (FREUD apud RIVERA, 2002, p.14).

Até aqui procurei mostrar que a obra de Lenora Rosenfield contém como base o sonho, a memória, a figura e a linguagem, todos intrínsecos para a formação de todo seu trabalho, principalmente dos anos de 1968 a 1998. A fim de melhor analisar algumas de suas obras do período, é importante ter em mente o que diz sobre o impacto da psicanálise nas abordagens da arte o crítico e historiador de arte norte-americano Hal Foster, em especial na obra coletiva *Art Since 1900*³⁹ (2011). Segundo Foster, pelo fato de a Psicanálise surgir a partir do trabalho clínico, da análise de sintomas de pacientes reais (lembrando existir muita controvérsia sobre como Freud manipulou este material, que inclui seus próprios sonhos), e, como parte do trabalho, usar as teorias aprendidas na interpretação da arte, - carregando, conforme aponta Foster, tanto os pontos fracos quanto os fortes dessa fonte, ocorrerão questões essenciais que permearão instantaneamente essa relação entre a arte e a psicanálise⁴⁰. Haverá, para o autor, três diferentes níveis de interpretação Freudiana: leituras simbólicas, registros de processo, e analogias em retórica. Optamos por usar predominantemente essas três definições como recurso para a análise das obras de Lenora aqui apresentadas.

Sobre o primeiro nível de interpretação freudiana, a leitura simbólica, Foster lembra que Carlo Ginzburg (1939) teria demonstrado uma afinidade epistemológica entre psicanálise e história da arte baseada em *connoisseurship*. Os dois discursos, que se desenvolvem, segundo Foster, de uma forma moderna e grosseira ao mesmo tempo, estariam preocupados com o traço sintomático ou o detalhe revelador, em um gesto idiossincrático das mãos, que pode revelar, na psicanálise, um conflito escondido no paciente e, em *connoisseurs*, a atribuição apropriada do trabalho para um artista. Seguindo o desdobramento da ideia de Foster, em concordância com Sarah Kofman: "[A] arte liberta o artista de suas fantasias; [...]"

³⁹ Aqui o autor trata de psicanálise e da arte modernista como semelhantes não só no contexto histórico, como também nos mais variados cruzamentos ao longo do século.

⁴⁰ Sobre isso, percebe-se entre outros, os que Tania Rivera relacionará sucintamente: o fascínio pelas origens, o primitivo e a loucura, a subjetividade, a sexualidade e termos que entraram para o vocabulário de base da arte e da crítica do século XX.

apenas como ‘criação artística’ contorna a neurose e toma o lugar do tratamento da psicanálise” (KOFMAN apud FOSTER, 2011, p. 19). Se leituras simbólicas e relatos psicobiográficos podem ser redutíveis, esse perigo, segundo Foster, pode ser suavizado se atentarmos para outros aspectos de Freud. Por muito tempo, Freud entendeu o signo menos como simbólico, no sentido da expressividade direta do eu, um significado, ou uma realidade, do que como sintomático, um tipo de emblema alegórico cujo desejo e repressão estão interligados. Além disso, Freud não via a arte como uma simples revisão de memórias pré-existentes ou de fantasias: separando de outras coisas, Kofman sugere que possa ser também um "substituto originário" (*originary substitute*) para essas cenas, através do qual se chega a conhecê-las *pela primeira vez* (FOSTER, 2011, p. 19).

No segundo nível de interpretação freudiana, isto é, o de registros de processo, Foster lembra que a crítica freudiana não se preocupa apenas com uma decodificação simbólica de significados escondidos, com as semânticas da psique; também se envolve com as dinâmicas deste processo, com um entendimento das energias sexuais e forças inconscientes que operam tanto no fazer quanto na observação da arte. Neste segundo nível de interpretação psicanalítica, Freud revisita/revê o velho conceito filosófico de "jogo de estética" em termos de sua própria noção de "O princípio do prazer", que ele define em "Dois princípios do Funcionamento Mental" (1911), em oposição a "O princípio da realidade":

O artista é originalmente um homem que se transforma na realidade, porque ele não pode entrar em acordo com a demanda para a renúncia da satisfação institucional como é feito primeiro, e que então quando em fantasia de vida permite desempenhar plenamente a sua erótica e seus desejos ambiciosos. Mas ele descobre uma maneira de retornar deste mundo de fantasia de volta a realidade: com seus dons especiais, ele molda suas fantasias em um novo tipo de realidade, e homens concedem-lhe uma justificação como reflexões valiosas da vida real. Assim, por um certo caminho ele vira na verdade o herói, rei, criador, o favorito que ele desejava ser, sem perseguir o caminho tortuoso/sinuoso de criar reais alterações no mundo externo. Mas isso ele só pode alcançar porque outros homens sentem o mesmo descontentamento que ele com a renúncia demandada pela realidade, e porque essa insatisfação, resultando no deslocamento do princípio do prazer pela realidade, é uma parte da realidade (FREUD apud FOSTER, 2011, p. 20).

É neste trecho que, em concordância com o discurso de Lenora Rosenfield, se percebe uma linha muito similar em relação à análise específica da obra. A artista repetiu diversas vezes o argumento de que sempre se viu entrando nas suas fantasias, mas tendo a eficiência de retornar para o real, o que Freud viu como uma das potências do artista. Essa questão de realidade versus fantasia, segundo Argan, “É um filão que parte da poética da ambiguidade instaurada pela metafísica, e evita deliberadamente as inovações técnicas e formais, fruindo a

obviedade e mesmo a banalidade dos meios de representação para ressaltar a incongruência e o absurdo dos conteúdos representacionais” (ARGAN, 2013, p. 364).

O terceiro nível da crítica freudiana que Foster comenta acaba por equilibrar os outros dois aqui já apresentados: a análise da retórica do trabalho artístico em analogia tanto com produções visuais da psicanálise, quanto com sonhos e fantasias. Este compromisso pode ser considerado como "dream-work" / "Trabalho do sonho", que disfarça o desejo, a fim de enganar ainda mais a repressão, através da "condensação" de alguns dos seus aspectos e "deslocamento" de outros. Esta retórica de operações pode ser exercida na produção de algumas imagens – os Surrealistas pensaram nisso. Lenora trabalhou de certa forma esses aspectos, lembrando que mesmo não sendo uma artista surrealista, em algum momento se aproximou do Surrealismo,⁴¹ seja aos quinze anos, quando fez uma obra com “aspectos” surrealistas apenas “olhando” Bosch, seja nos anos 90, quando resolveu dar maior atenção às suas fantasias de infância. Freud chamou de "fantasias primitivas" as tais cenas que, segundo Jacqueline Rose, "demonstram a complexidade de um espaço essencialmente visual" que pode ser "usado como protótipo teórico para alterar nossas certezas mais uma vez” (ROSE apud FOSTER, 2011, p. 21). Foster acha importante enfatizar que “cada momento a tensão cai sobre um problema de ver. A sexualidade reside menos no conteúdo do que é visto do que na subjetividade do espectador” (FOSTER, 2011, p. 21). Segundo o autor, isto é o que a psicanálise tem de melhor a oferecer para a interpretação da arte, modernista ou mesmo de qualquer outro período: “Sua análise dos efeitos da obra sobre o sujeito e o artista, assim como sobre o espectador (incluindo o crítico), coloca a obra, finalmente, tanto na posição do analista quanto na do analisado” (FOSTER, 2011, p. 21).

Marcel Duchamp será claro e aprofundará tal observação ao entender antes de muitos no campo das artes que a obra sempre irá passar por diversas reações totalmente subjetivas, das quais o artista não terá consciência, pelo menos esteticamente. Ele irá falar em coeficiente artístico⁴², uma relação aritmética entre o que parece inexistente, embora intencionado, e o que é expresso não intencionalmente. Esse ponto de vista permeará a partir de então muitas obras, coincidindo com o que trazem os surrealistas sobre esses vários pontos de vista. No

⁴¹ Baciú referiu-se elogiosamente a várias pessoas que chamara de parassurrealistas e definiu-as assim: "aqueles que, sem ser explicitamente surrealistas, coincidem ou coincidiram, às vezes, com o movimento [...]". (PONGE, 2002, p.166)

⁴² DUCHAMP, Marcel. *O Ato Criador*. In: BATTCOCK, Gregory. *A Nova Arte*. São Paulo: Perspectiva. 2004.

caso de Lenora Rosenfield, que trabalhará suas obras a partir da exposição dos embates entre razão e intuição, talvez se coloque nas diversas armadilhas discursivas que o próprio artista em seu papel se impõe, visto que, em concordância com Duchamp, tudo que remete ao sujeito não tem necessariamente um domínio, já que o trabalho artístico tem autonomia do seu criador.

Uma das questões que entram no trabalho de Lenora, sem que ela necessariamente a anuncie em seu discurso, é o vazio que a obra traz à tona. Aprofundando esta questão, Elida Tessler irá enfatizar através de René Passeron (1920), filósofo e importante historiador da arte especializado em Surrealismo, que toda obra de arte é um curativo do vazio, entendido não enquanto espaço entre as coisas, já que não é ferida, mas como ausência mesmo daquilo que o quadro oferece como simulacro. Afirma ainda: “Todo curativo esconde, ao mesmo tempo que trata, e substitui sua aparência perceptível a não aparência do ferimento, desde então aberta ao imaginário” (PASSERON apud BARTUCCI, 2002, p. 73). Para isso, portanto, enfatizo que não se pode deixar de fora quando se olhar para as obras de Lenora Rosenfield o grande valor que a sua subjetividade e sua memória não verbalmente expressa acarretam nos seus trabalhos, sendo fantasiosos ou não. Uma relação que complementa essa ideia pode ser lida na seguinte passagem de Sarah Kofman:

A obra, uma vez criada, permite que se constituam em seguida um ou vários fantasmas. Assim como a recordação-fantasma não é uma repetição do passado e sim um substituto originário, da mesma forma a obra de arte não traduz o fantasma: ela o substitui, ao mesmo tempo que permite a ele, em seguida, constituir-se. A obra de arte é um substituto de substituto. Não existem, portanto, três momentos, mas dois: 1. um evento passado de ordem afetiva; 2. a descarga em uma obra; a etapa intermediária, a do fantasma, é inconsciente; o fantasma é sempre já dado, deformado no próprio jogo da obra (KOFMAN, 1996, p. 90).

A autora reconhece que mesmo para quem conheça perfeitamente a sua história, e mesmo para quem fantasie conscientemente, parece que a obra de arte não seria possível nem necessária. A obra de arte é uma inscrição originária, mas desde sempre também um substituto simbólico. Para Freud, toda representação é substitutiva de uma ausência originária de sentido; sempre se é remetido de substituto a substituto, sem que jamais se atinja um significado originário, somente o que é fantasiado pelo desejo (KOFMAN, 1996, p. 91).

Com essa abordagem teórica, analisaremos a partir de agora um conjunto de obras de Lenora Rosenfield. Na tela *A Bruxa Voadora*, de 1992 [imagem 10] há algumas associações importantes a comentar, principalmente ligadas metaforicamente ao papel da mulher.

Primeiramente, a obra vincula-se ao papel materno, com os grandes seios no plano de fundo, representando, *a priori*, uma amiga de Lenora na figura no centro da tela. Esta amiga liga-se em diversos pontos que levam a uma visão de bruxaria: ela teria um poder de, através de associações literárias de Lenora, saber o que viria a acontecer, algo como uma predição; outra interpretação é o potencial da personagem para exercer um papel não só de uma grande mãe da natureza, mas também, através da figura feminina, de representar uma grande mãe para chamar de sua, uma possível visão desejável de maternidade.

Há, por outro lado, a questão das bruxas que, por não serem vistas como convencionais, chamavam a atenção do sexo masculino e acabavam condenadas por serem sedutoras. A artista acredita que as bruxas eram naturalmente sensuais e os homens se sentiam incomodados. Nesse caso, Lenora, em seu relato, se coloca na história e afirma que se tivesse nascido na Idade Média teria sido queimada, já que não se considera convencional. Neste caso, nota-se novamente o modo como Lenora concebe o valor da mulher, cuja condição, desde os primórdios da história, vem sofrendo diversas transformações; não há como negar que associar o tema da bruxa à questão da sensualidade, da potencialidade de conquista e sedução e da individualidade é uma forma de valorizar a mulher de um modo não tão óbvio. Bruxa não é vista pela artista como aquela velha, enrugada, com a vassoura que voa e assusta a todos. Pelo contrário, é lembrada e enaltecida, de certa forma, como aquela que conquista e que marca território – causando discórdia e alvoroço nas crenças da sociedade em que vive.



10. Lenora ROSENFELD (1953)| *A Bruxa Voadora*, 1992|

Acrílica sobre tela, 81x60cm | coleção da artista

Será corriqueiro também, como aparece nesta obra e em outras que apresentarei na série feita pela artista para a dissertação, o uso estético e poético do tapete, que, segundo Lenora, faz ir para outro universo. O tapete poderia ser o universo paralelo da imaginação, ou então representar a história que ouvia, a de que fizera parte da família da artista. O tapete é relacionado pela artista mais uma vez com a mulher, já que, dos seus antepassados lembra-se bem mais das mulheres com as quais conviveu desde a infância, que descreve como muito fortes, já que imigraram corajosamente para o Brasil. A artista admite que se inspirou em várias delas na família, justamente pensando sempre na sua liberdade. Essa liberdade pode ser a mesma que as mulheres não convencionais da Idade Média, ou as bruxas, procuravam ter na sociedade, no padrão de vida e nas formas familiares de viver.

A viagem pelo imaginário que Lenora realiza nas obras para sua dissertação também pode ser observada em *A cigana que transformou-se em um Bob Imigrante*, 1993 [imagem 11]. Segundo a análise da artista, a figura feminina novamente aparece e representa-se pela avó (Bob) judia, que em sua juventude atravessou o oceano e veio mudar sua vida do outro lado do mundo. A figura representada não se baseia em suas características físicas, apesar de tê-la conhecido. A experiência da falta de comida vivida pela avó em sua juventude é representada pela imagem de abundância composta pelos seios que vertem alimento. Além disso, o lenço que envolve a cabeça, segundo Lenora, expressa a feminilidade que resiste a todas as dificuldades que surgem nas travessias que se enfrenta através da vida, no esforço de concretizar o que existe nos pensamentos (ROSENFELD, 1995). A associação com a cigana, segundo a análise que Lenora faz em sua dissertação, deve-se aos pontos culturais comuns dos dois povos, por exemplo, a vida em clãs, a origem nômade, o cultivo das tradições, as perseguições sofridas e a ameaça de extermínio, tensões que em ambos os casos existiram durante a história da humanidade (ROSENFELD, 1995). Esta figura, segundo informações de sua dissertação, expressa ainda uma “persecutória infantil”, que simboliza o medo de ser roubada por ciganos que vendiam e comiam crianças, assim como se acreditou que os judeus e as bruxas faziam.

Vinte anos depois, em depoimento oral, Lenora ainda relaciona a obra ao medo de ciganos. Medo quando criança de ser roubada, já que via muitos ciganos. E novamente trata da ideia da grande mãe, ao possuir figuras de mulheres muito fortes na família, com grandes seios remetendo às montanhas ou à terra-mãe.



11. Lenora ROSENFELD (1953)|*A cigana que transformou-se em um Bob imigrante, 1993*|

Acrílica sobre tela, 100x80cm| coleção da artista

Nota-se que entre as relações à maternidade, ligada às origens e à temática da bruxa que em tempos mais modernos viria a ser vista e denominada também como cigana, tornam-se recorrentes: o novo aqui pode ser visto como a questão do medo e, conseqüentemente, do abandono. Tal interpretação pode ser associada ao que foi analisado no primeiro capítulo: as várias vezes que Lenora se sentiu sozinha, em deslocamento nos vários lugares que morou, as pessoas que perdeu.



12. Lenora ROSENFELD (1953)|*Relendo João e Maria*, 1993|

Acrílica sobre tela, 90x70cm| coleção da artista

Já a pintura “Relendo João e Maria” [imagem 12] relaciona-se, segundo Lenora, ao aprendizado da convivência com o medo da perda e do abandono. A artista lembra que o aspecto da nutrição, relacionado ao conto *João e Maria*, está representado nos grandes seios à esquerda. A forma dos seios foi inspirada em uma pintura de Siqueiros, denominada *Nova Democracia* [imagem 13], cuja imagem guardara em sua memória desde que a contemplou em 1975. E outra vez aparece na obra a grande valorização da maternidade, seja pela ênfase do papel da mulher, pelo retrato de pessoas conhecidas que a “marcaram”, ou de forma metafórica, em relação às suas próprias origens familiares.



13. David Alfaro SIQUEIROS (1896 - 1974)| *A Nova Democracia*, 1945|

Mural, 500x1200 cm| Palácio de Belas Artes - Cidade do México

Argan irá dizer que o verdadeiro realismo é anti-naturalista: consiste em pôr para fora tudo que se tem dentro, em não esconder nada: é o que Goya, um dos artistas que mais influenciou Lenora Rosenfield, faz em sua confissão geral nos murais da *Quinta del Sordo* (1820 - 1822). Para Goya, não há espaço para a natureza e para a história, também não há espaço para o *belo*; Goya é um romântico por essa ligação da imagem à transitoriedade, à brevidade do tempo. Argan considera que ele e os poucos “liberais” como ele permanecem às margens da vida e se consolam com o sarcasmo (ARGAN, 2013). Devo lembrar aqui que Lenora utilizará muito do sarcasmo como visão de si mesma, nos seus autorretratos, de maneira que o humor estará muito presente – tema esse que irei posteriormente retomar.

Ainda sobre a questão da maternidade, a obra que trata dos personagens da fábula de João e Maria traz as duas figuras femininas simbolizando a madrasta e a bruxa. Ao lado delas está uma figura associada a uma vagina que, segundo Lenora, seria a boa mãe de onde saem as crianças, referência em relação a contemplação dessas crianças. A transição de boa mãe para a mãe má é acompanhada, segundo a artista, pela fantasia de abandono; superada esta fase, a bondade da boa mãe impõe-se (ROSENFELD, 1995).

A partir dessa obra, outra temática surge: a morte. Juntamente com outra da série, “A fome e a morte”, reapresentam elas a duplicidade: mãe versus bruxa e fome versus morte, conhecido versus desconhecido. A mãe, segundo Lenora, é fonte da nutrição e a bruxa é a

ameaça da morte trazida pela fome. A artista curiosamente faz a associação de que o início de uma pintura seria a destruição da tela branca pelo pincel e pela cor, observando de que modo o contato com o desconhecido representado por uma tela branca pode ser associado à consciência da morte e da destruição (ROSENFELD, 1995). Pode-se dizer que o tema da morte é algo muito delicado, nem sempre muito falado, mas que aqui deve receber uma atenção especial. Freud irá afirmar que, para o inconsciente, há duas atitudes opostas para com a morte: aquela que a reconhece como sendo a extinção da vida, e aquela que a nega porque é irreal; ambas se chocam e entram em conflito:

A morte, ou o risco de morte, de alguém que amamos, pai ou mãe, esposo ou esposa, irmão ou irmã, filho ou amigo dileto [...]. Esses seres amados constituem, por um lado, uma posse interna, componentes de nosso próprio ego; por outro lado, contudo, são parcialmente estranhos, até mesmo inimigos. À exceção de apenas pouquíssimas situações, adere à mais terna e a mais íntima de nossas relações amorosas uma pequena parcela de hostilidade que pode excitar um desejo de morte inconsciente (FREUD, 1996, p.308).

Digamos que essa ideia de morte trazida pelo psicanalista não teria tanto sentido se não fosse lembrado aqui algumas situações narradas por Lenora, como quando, por exemplo, ela perde os amigos em um acidente ou quando admite fazer buscas incessáveis pela solidão ou pelo conhecimento de pessoas desconhecidas. A morte pode gerar mais comumente o sentimento de luto que, de modo geral, segundo Freud, é a reação à perda de um ente querido, à perda de alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido, como o país, a liberdade ou o ideal de alguém, e assim por diante. Em algumas pessoas, as mesmas influências produzem melancolia em vez de luto. E é isso que Freud irá trabalhar no texto chamado “Luto e Melancolia” (1914 – 1916). Dando ênfase para a questão do luto, o psicanalista se perguntará: em que consiste o trabalho que o luto realiza? Dirá: “O teste da realidade revelou que o objeto amado não existe mais, passando a exigir que toda a libido seja retirada de suas ligações com aquele objeto. Essa exigência provoca uma oposição compreensível - é o fato notório que as pessoas nunca abandonam de bom grado uma posição libidinal, nem mesmo, na realidade, quando um substituto já se lhes acena” (FREUD, 1996, p. 250).

E a reação para com a morte que a psique realiza não se resume só ao argumento anterior. Freud assumirá o fato de que “os laços emocionais, a intensidade do pesar, faz desestimular o cortejo do perigo para si mesmos e para aqueles que lhes pertencem” (FREUD, 1996, p.301) – talvez por isso, quando Lenora volta da viagem dos Estados Unidos, apresente

sintomas de destruição interna, como se tivesse que realmente lidar com algumas mortes internas que sofrera durante a viagem:

Inúmeros empreendimentos, perigosos mas de fato indispensáveis, tais como tentativas de voo artificial, expedições a países distantes ou experiências com substâncias explosivas, nem sequer chegam a ser considerados. Ficamos paralisados pelo pensamento de quem irá substituir o filho junto à mãe, o marido junto à esposa, o pai junto aos filhos, se sobreviver a um desastre. Assim a tendência de excluir a morte de nossos projetos de vida traz em seu rastro muitas outras renúncias e exclusões (FREUD, 1996, p.301).

Qual seria, entretanto, a explicação para Lenora ter realizado essa busca sem freios através de países, línguas e pessoas desconhecidos? Lenora não tinha passado pela questão da morte quando cruzara todo o EUA. Estaria ela buscando substituições por um vazio que não conseguira ocupar? No texto "Um estudo Autobiográfico, Inibições, Sintomas e Ansiedade, Análise Leiga e outros trabalhos" (1925-1926), Freud afirmará que a dor é a reação real à perda de objeto, enquanto a ansiedade é a reação ao perigo que essa perda acarreta e, por um deslocamento ulterior, uma reação ao perigo da perda do próprio objeto (FREUD, 1996). Poderia se afirmar que a artista estaria entre as duas opções; nas diversas manifestações através da poética de Lenora, a relação do vazio, da perda de algo que se deseja recuperar, da busca pelo desejo, entre outros, manifesta um pouco que seja esse mecanismo que, nas suas devidas proporções, auxiliaria Lenora a conviver com as dificuldades à sua frente, como uma luta para que o mundo não se torne pobre e vazio.

O tema do abandono e morte reaparece em *Chapeuzinho e o Lobo Mau*, 1993 [imagem 14].



14. Lenora ROSENFELD (1953)| *Chapeuzinho e o Lobo Mau*, 1993|

Acrílica sobre tela, 80x70cm| col. artista

A essa altura vale lembrar que os surrealistas incluem a morte nos segredos mágicos de sua arte. Conforme relata André Breton:

O surrealismo vai introduzir você na morte que é uma sociedade secreta. Ele vai enluvar a sua mão, sepultando aí um M por onde começa a palavra memória. Não deixe de tomar felizes disposições testamentárias; por minha parte, peço que eu seja conduzido ao cemitério num carro de mudança. Que meus amigos destruam até o último exemplar, a edição de Discurso sobre o Pouco da Realidade (BRETON apud Rosenfield, 1995, p. 40).

Outra obra que trago aqui baseia-se no conto da Lilith da Cabala, história muito marcante, na qual novamente surge a questão da mulher e seu valor. No conto, uma mulher é gerada juntamente com Adão, antes de Eva. Ao reclamar para Deus que estava cansada de ficar sempre embaixo fazendo sexo com Adão, teve como castigo, após deixar Deus e Adão indignados, a expulsão do Paraíso. A tela *O Bote da Serpente* [imagem 15] representa uma figura que diz algo subjetivo, com o aparecimento da língua, talvez para expressar o fato de que, quando Deus fez outra mulher, agora da costela de Adão para ser obediente, Lilith depois

de vagar num mundo não matérico, torna-se, segundo algumas versões, uma serpente, aquela mesma, segundo a Bíblia no Livro de Gênesis, que dá a maçã a Eva e influencia o casal, conseguindo assim a expulsão dos dois do Paraíso. Visualmente, como em outras obras do conjunto, Lenora fez a tela percebendo as imagens que vinham em sua cabeça repetidamente. Aqui, o bote não representaria um ataque mortal, mas uma revelação, uma aparição, conforme a artista aponta. Este aspecto está simbolizando também na janela pintada na orelha do lado direito, que mostra um elemento da realidade exterior: uma orelha na qual reside o sentido da audição, através do qual se traduz os sons que revelam conhecimento.



15. Lenora ROSENFELD (1953)| *O Bote da Serpente*, 1994|

Acrílica sobre tela, 110.5x100cm| coleção da artista.

Como justifica Lenora, citando Chevalier: “A serpente visível aparece como uma encarnação de uma grande serpente invisível, ocasional e atemporal, que habita as camadas profundas da nossa consciência e da terra. Como é enigmática e secreta, torna-se impossível prever-lhe as decisões, que são súbitas como suas metamorfoses repentinas” (CHEVALIER apud ROSENFELD, 1995, p. 45). Este aparecimento repentino pode ser relacionado aos

pensamentos inconscientes latentes e até aos desejos recalçados que aparecem subitamente devido a qualquer memória, ato ou experiência revivida, podendo surgir como reação, fruto de tumulto interno. Por isso, afirma-se psicanaliticamente que na escuridão, não na luz, essa intensidade do Eu é muito maior, tomando muito mais lugar que qualquer outra coisa.

E essa ideia permeará toda a obra, pois, segundo Lenora, a garganta aparente quis significar ainda as palavras não ditas, o obscuro, o lado secreto da vida, que involuntariamente devora e vomita: “A serpente sugere a revelação que nos vem da troca de camadas e máscaras, pois a troca de pele pode ser vista como uma revelação semelhante àquela produzida por um rosto que subitamente se revela por trás de uma máscara que cai” (ROSENFELD, 1995, p. 45). E esta máscara pode também ser interpretada e interligada com as relações vividas que se confundem demasiadamente com a realidade, as quais, muitas vezes, não deixam de ser fantasiosas.

Em outra obra, chamada *O Monstro Linguarudo* [imagem 16], o que essencialmente pode captar mais a atenção é a língua – como na obra anterior. Seu uso está relacionado com as palavras, já que, segundo Lenora, é a língua a criadora do verbo. A obra tem um lado frontal oculto, no qual aparece uma bola sobre a língua posta para fora. Seria como se um vômito da palavra ocorresse na figura monstruosa. Essa bola vomitada, para a pintora, “é texturada e multicolorida à viscosidade do que já foi animaisicamente ruminado antes do grito” (ROSENFELD, 1995, p. 47). Pode-se considerar que a palavra é importantíssima na obra de Lenora Rosenfield, seja em forma de relato direto, seja em forma de saída sem precedentes – como um vômito. Segundo Rivera, a imagem está de saída relacionada à palavra, visto que em Freud as palavras são entendidas como plásticas, podendo-se com elas fazer. Como um paralelo a essa relação, trago a obra de Luiz Alphonsus, “A história da arte”, de 1995, que se utilizou de uma tela e uma maquete: a primeira é uma janela aberta em que, na superfície, consta um texto escrito com purpurina (TESSLER apud BARTUCCI, 2002). Elida Tessler, que relata a visualização desta obra, destaca as seguintes palavras: ilusão, mentira, realidade, espaço, lugar, começo e fim – obra esta que conversa demasiadamente com a de Lenora no seu sentido mais amplo e poético. Na obra de Alphonsus consta também a citação que abre este trabalho de conclusão, baseando, inclusive, toda a análise aqui apresentada.



16. Lenora ROSENFELD (1953)| *Monstro Linguarudo*, 1994|

Acrílica sobre tela, 115.5x100cm | coleção da artista

Olhando mais uma vez a obra, na metade inferior do quadro se percebe uma circunferência em forma de ovo, simbolizando, conforme aponta Lenora, o ovo da origem da vida, apresentado como o enigma indescritível. Este ovo é amarelo por conter o grande tesouro que é o segredo do universo. A artista lembra que em alguns casos, o monstro nada mais é do que a imagem de um “eu” que é preciso vencer para desenvolver um outro “eu” superior. O mundo que o monstro guarda neste caso não é o mundo exterior dos fabulosos tesouros, mas o mundo interior do espírito, ao qual não se tem acesso a não ser pela transformação ou metamorfose interior (ROSENFELD, 1995). Mais que isso, o Eu sendo essa construção, criando uma imagem, cairá, pois cabe à arte o papel de remexer tais sintomas de estranhamento, de proporcionar o encontro com outro eu.

Outro exemplo de uma realidade fantasiosa é *O Diabo-chefe* [imagem 17], que simbolizaria, segundo Lenora, dimensões da vida interior do ser humano, a que se refere a divisão e a desintegração da vida interior. Representa, conforme ela aponta, não só uma regressão para a desordem no plano espiritual e moral, mas também o lado passional e

instintivo que faz perder o controle da própria vida emocional. Ainda neste caso, a obra também é associada à loucura e à autodestruição psicológica; lembra, segundo Lenora, “os domínios do inferno, onde o homem e o animal não se diferenciam” (CHEVALIER apud ROSENFELD, 1995, p. 49). Na tela se pode ver novamente a língua, a circunferência, além das cores fortes e escuras, muito presente em todo o conjunto de obras realizadas para o mestrado.



17. Lenora ROSENFELD (1953) | *O Diabo-chefe*, 1994|

Acrílica sobre tela, 110.5x100cm| coleção da artista

Servindo como uma ponte para todas as análises aqui já apresentadas, trago Louise Bourgeois (1911 - 2010), artista plástica franco-americana, que afirma que toda obra de um artista é um autorretrato (BOURGEOIS apud RIVERA, 2002). Ela defende que o fundamental na criação artística é o “acesso ao inconsciente” e que existe a possibilidade de “sublimar o inconsciente” – a saber, na prática psicanalítica, isto soaria um pouco complicado, já que o que se sublimam são as pulsões, não exatamente o “inconsciente”, conforme Rivera destaca. A artista afirmou que seu trabalho é uma espécie de autoanálise constante, apesar de nunca ter se analisado. Além disso, Bourgeois sustentou que o essencial é

“passar do passivo para o ativo”, isto é, fazer do trauma, vivido passivamente e sem preparação, algo ativamente experimentado (BOURGEOIS apud RIVERA, 2002, p. 62). Talvez por isso Lenora estaria trazendo, em seu trabalho pictórico, toda essa temática de monstros, mulheres e seus diversos papéis, de bruxas e demônios para servir como uma forma de canalização dos diversos momentos que passara e sistematizara em toda a sua vida - a solidão, a morte, o medo. Seria como se ela tivesse deixado toda essa carga emocional guardada durante anos para que, um dia pudesse reviver, olhar novamente, reconstruir significantes e, digamos, superar tudo isso. Sarah Kofman (1996) dirá que para o objeto psíquico, cuja pré-história se trata de reconstruir, "tudo o que é essencial é conservado: mesmo aquilo que parece esquecido para sempre está ainda presente de uma maneira ou de outra, em um lugar ou em outro, apenas permanecendo enterrado, inacessível ao indivíduo. De fato, como se sabe, pode-se duvidar que uma formação psíquica possa sofrer realmente uma destruição total" (KOFMAN, 1996, p.83). É por isso que, através da análise da autora, sabe-se que a lembrança de infância, construção fantasmática, não era a tradução nem a representação em imagem de uma realidade preexistente, mas sim uma construção substitutiva, suplementando uma falta de sentido da experiência vivida, logo um suplemento originário, o único texto constitutivo do passado como tal e que quando possível de reviver, rever, traduzir o que não foi traduzido, sempre será uma novidade.

Freud, em “Além do princípio do prazer”, de 1920, introduz o conceito de pulsão da morte e concebe seu funcionamento como uma compulsão à repetição (RIVERA, 2002, p. 62). Segundo Rivera, a repetição de situações extremamente dolorosas – como, por exemplo, o acidente sofrido por Lenora ou a solidão vivida nos EUA, com que, por muito tempo, sonhara todas as noites – “teria como função primeira no psiquismo a tentativa de dominar tal situação, de tornar-se dono, ativamente, daquilo que foi vivido passivamente” (RIVERA, 2002, p. 62). Além disso, quando Louise Bourgeois terminava uma escultura, “as ansiedades desaparecem para sempre, nunca voltarão. Eu sei. Funciona” (BOURGEOIS apud RIVERA, 2002, p.62). E por isso ela evoca, conforme aponta Rivera, a fantasia, bastante disseminada, segundo a qual a artista que passa por uma análise perderia suas capacidades criativas, para discordar e defender que o “autoconhecimento” tornaria melhor o artista. Não há como negar, de fato, as semelhanças com o percurso e as ideias de Lenora, pois foi no autoconhecimento que a artista conseguiu superar muitos traumas.

De qualquer maneira, ter feito análise não impediu Lenora de rever diversos traumas novamente e, quem sabe, reconstruir outro olhar, mantido ainda da época do tratamento e revisto quando criou as obras nos anos 90. A pessoa está em constante mudança, reparação e construção; o Eu é essa construção que decorre de todas as experiências e traumas. Os desejos e os instintos de Lenora, penso particularmente, que fizeram com que a artista pudesse, muitos anos depois, rever o passado para possivelmente acalmar muito do que ainda devia ter como inquieto ou não entendido. As leituras de textos de Freud durante o Mestrado serviram para esse autoconhecimento e desconstrução, como veremos a seguir.

2.2. Eu e os Outros: questões psicanalíticas na obra e no discurso de Lenora Rosenfield

São diversas as teorias de Sigmund Freud que tratam da relação do eu com o outro, a começar por *A Interpretação dos Sonhos* (1900). Se fosse limitar alguns dos textos para a análise da obra de Lenora Rosenfield citaria, portanto, somente alguns de um volume vasto: *O Estranho* (ou *Das Unheimlich* (1919)), *O Duplo* (1919), *O Humor* (1927) e *A Morte* (1914-1916). Considerando tais textos, serão aqui trabalhadas algumas obras que Lenora realizou para o mestrado, junto a outras anteriores e posteriores a esse período.

Iremos considerar primeiramente a questão do humor: Lenora se considera uma pessoa bem-humorada e irônica consigo mesma, características que atribui à tradição da cultura judaica. De minha parte, admito que, particularmente, nunca tive contato com essa “tradição”, já que sempre vivi em uma região ítalo-alemã. Tendo isso em conta, acredito ser necessário introduzir brevemente o assunto para, então, realizar uma análise mais pontual.

Para Anita Brumer⁴³, o humor judaico, criado por judeus para rir de si mesmos e dos outros judeus, sendo, portanto, francamente judaico em suas preocupações, personagens, definições, expressões, valores ou símbolos que, frequentemente, abordam temas como

⁴³ Doutora em Sociologia, professora do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Fonte: BRUMER, Anita. “O humor judaico em questão”, *WebMosaica - Revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall*, v.1 n.2. (jul-dez) de 2009.

comida, família, negócios, antissemitismo, riqueza e pobreza, saúde e sobrevivência. Bernard Saper (1920 - 2006) atribui a referência à habilidade dos judeus de rir através das lágrimas, provavelmente baseado no comentário bíblico atribuído a Salomão (Provérbios, cap. 14, versículo 13): “Mesmo quanto ri, pode doer o coração e ao terminar um momento de regozijo pode haver tristeza” (BIBLIA HEBRAICA apud BRUMER, 2009, p. 9). A recomendação para rir está também em outro Provérbio atribuído a Salomão (cap. 17, versículo 22): “Coração alegre é boa medicina, já um espírito alquebrado faz secar os ossos” (BIBLIA HEBRAICA apud BRUMER, 2009, p. 9), que relaciona as condições psicológicas de uma pessoa com sua condição física. Algo que vale ressaltar também é que, conforme observa Liana Ribemboim Feldman (2009), o humor judaico envolve a mãe judia e as relações entre homens e mulheres, destacando, assim, o papel representado pela mulher judia na manutenção e transmissão dos valores e das tradições judaicas (FELDMAN apud BRUMER, 2009, p. 11).

Por ora, é perceptível notar que muito do que Lenora irá destacar nas suas obras, aqui já apresentadas, terá, em parte, relação com o que se entende como humor judaico. Na psicanálise, a questão do humor será tratada por Freud em termos mais amplos. Para ele (1996), a essência do humor é poupar os afetos a que a situação naturalmente daria origem e afastar com uma graça a possibilidade de tais expressões de emoção. Não somente isso, mas a própria atitude humorística seria aquela através da qual a pessoa se recusa a sofrer, dando ênfase à invencibilidade do ego pelo mundo real, sustentando vitoriosamente o princípio do prazer. E essa produção do prazer humorístico surgirá de uma economia de gesto em relação ao sentimento; o ego, no caso, insiste em que não pode ser afetado pelos traumas do mundo externo (FREUD, 1996) – demonstra, segundo Freud, que esses traumas para ele não passaram de ocasiões para obter prazer, afastando do que quer que seja ruim ou traumático. Na prática, qual será então o papel do humor na obra de Lenora?

Na obra *Retrato refletido* [imagem 18], Lenora se autorretrata de uma forma, digamos, monstruosa. Estaria ela admitindo possuir um lado monstruoso? Ou estaria ela fazendo uma paródia de características suas, não como algo realista, mas sim subjetivo e fantasioso? A artista limita-se a dizer, de memória, que essas suas pinturas se autorretratando servem para exemplificar o fato de que o ato de pintar é também um olhar-se no espelho, um refletir-se e revelar-se. Por isso, pode tornar-se autobiográfico, mas claro, não necessariamente realista. Não poderia deixar passar em branco também que, quando me apresentou esta obra pela

primeira vez, a Lenora ria e achou muita graça. Parecia incrédula por ter chegado a se retratar daquela maneira. Ela afirma que se debochar é uma maneira de exagerar características suas.



18. Lenora ROSENFELD (1953)| *Retrato refletido*, 1999 |
Acrílica sobre tela, 106 x 75 cm| coleção da artista

Em uma passagem das falas de Louise Bourgeois, nota-se a questão do espelho relacionada às suas obras, muito semelhante ao que Lenora vai desenvolver. Segundo Rivera, a obra de Bourgeois mostra, de forma privilegiada, que a mulher é sempre outra, numa medida de estranheza em que o próprio corpo de Louise está presente – a própria Louise declara em 1993, em seu documentário⁴⁴: “está vendo este espelho? Não é por verdade – é um espelho deformador. Ele não me reflete, reflete outra pessoa. Reflete uma espécie de imagem monstruosa de mim mesma. Então posso brincar com isso” (BOURGEOIS apud RIVERA, 2002, p. 66-67). Esse brincar que consta em ambas as artistas, dá aquele ar libertador, como

⁴⁴ Nigel Finch. **Louise Bourgeois**, 1993.

se fosse, de certa forma, a maneira mais econômica e não desgastante que encontraram para admitir imperfeições, problemas internos, e dificuldades.

É em outro autorretrato que Lenora chamará a atenção para essa grande apropriação do humor na sua obra. Em *Auto-retrato I* [imagem 19], a artista se coloca no papel de uma bruxa que viaja em um tapete mágico que a leva para além do espaço da pintura, de onde pode retornar – quase como no caso em que ela admite ter capacidade de transitar do mundo real para o fantasioso. Escondido sob o tapete está um espectador infantil, que seria seu filho; na boca, carrega uma batata quente que, segundo Lenora, a faz gritar de amor (prazer) e dor, dois sentimentos que governam, simultaneamente, a vida emocional da “bruxa-mãe” (ROSENFELD, 1995, p.38).



19. Lenora ROSENFELD (1953)| *Auto-retrato I*, 1992|

Acrílica sobre tela, 60x73cm| coleção da artista

Remetendo novamente à maternidade, o vermelho do tapete, segundo Lenora, expressa a relação uterina primária entre a mãe e o filho, semelhante à bolsa do canguru fêmea, que transporta no seu corpo o filhote. No caso do ser humano, embora esta conexão deixe, com o tempo, de ser física, para a mãe, e para Lenora, ela jamais deixa de ser interior e espiritual (ROSENFELD, 1995). O tapete também representa toda a esfera do desconhecido

que as bruxas representam. Em vez de vassoura, ela usa um tapete voador, que no registro de suas associações pessoais, serve novamente para transportar os imigrantes, principalmente os orientais. A curva do tapete para a esquerda significaria, segundo a artista, a intersecção entre os dois mundos, quando um mundo desliza no outro, estabelecendo a transição. Além disso, a pintora identifica a cor vermelha como o aspecto material da vida; o azul do céu a espiritualidade, o mais-além onde habitam as almas. Com este azul do fundo ela deseja significar tanto o céu por onde voa o tapete, como o líquido no qual tem origem e se desenvolvem crianças (ROSENFELD, 1995, p.38).

Estaria então Lenora Rosenfield exercitando uma leitura dúbia da bruxa? Por um lado, representa a imagem tradicional da bruxa, seja pela relação com o medo, estranhamento ou pela deformação do físico e/ou emocional que ela mesma teria sentido um dia na sua infância; por outro, propõe uma ruptura com tudo que se vê dessa imagem criada da bruxa, trazendo um novo olhar: da bruxa como mãe ou como um símbolo daquilo que se conhece, mas que não se enfrenta, não se admite, e que no fundo, nada mais é do que familiar a todos. Por que o medo então? E paralelamente, como forma de enfrentamento desse medo, qual seria a graça de ver essa figura como ela própria?

Do ponto de vista do espectador, talvez o medo fosse uma reação mais óbvia perante a obra, entretanto, quando se sabe que Lenora estaria talvez desmitificando esse olhar tradicional da bruxa e trazendo uma outra possibilidade, possivelmente mais humana, a forma mais plausível de apresentar essa desconstrução da imagem seria através do humor – seja ele perceptível ou não. E é aí que vem a ironia da artista ao se retratar deste modo, possivelmente para provar, para si mesma e para o outro, que a imagem da bruxa pode ser muito mais do que conhecemos – aliás, penso ser este um dos motivos chave da apresentação deste tema e de outros relacionados à questão das bruxas e dos monstros. Segundo Lenora, o aprendizado do real exorcizou o “demônio” interior, deformado. Além disso, em relação à representação da figura humana, pintada a partir da imaginação, é a forma que encontrou para expressar a realidade interior, reflexo de mundo interiores emanados de outros indivíduos: “É como se esses indivíduos emitissem sinais oriundos de seus espíritos que eu consigo sintetizar através de uma identificação inconsciente, que mais tarde expresso pela pintura. Essa expressão fica à disposição do indivíduo, que pode então se identificar com o expresso, podendo submetê-lo a uma decodificação pessoal” (ROSENFELD, 1995, p. 53). E uma das formas através das

quais a artista pôde acessar essa sua subjetividade foi a atitude humorística, que pode ser dirigida, segundo Freud (1996), quer para o próprio eu do indivíduo, quer para outras pessoas.

Não há dúvida de que, intencionando trabalhar com a temática de monstros e demônios, e, assim, usando e abusando de formas e cores que proporcionam experiências estéticas de surpresa, horror, negação, susto, entre muitas outras, a reação esperada diante das obras de Lenora, em um primeiro momento, é a de estranhamento. Contudo, o que estará em jogo aqui é entender o fato de ela utilizar, em seu processo criativo, seus próprios medos infantis. Lenora teve, a partir da década de 90 até suas últimas obras do final do milênio, a intenção de passar para a tela questões da infância e experiências do passado, numa relação autobiográfica. Por isso, a obra a seguir [imagem 20] representa, segundo ela, a imagem da artista trazida à luz. A representação pictórica deste processo de descobrimento do inconsciente poderia ser também apresentada, segundo Lenora, por um cordão que, ao ser puxado, traz consigo todas as imagens e memórias contidas no poço do inconsciente (ROSENFELD, 1995, p. 46-47). Em comparação com o *Auto Retrato I*, nota-se que da primeira para a segunda houve uma transformação dos elementos, como a própria fisionomia da artista, sem tanto deboche dos traços e, sim, com um maior realismo na figura. De certa forma, ela estaria se expondo e apresentando, indiretamente, uma possibilidade para que o espectador se exponha também.



20. Lenora ROSENFELD (1953)| *Auto retrato II*, 1994|

Acrílica sobre tela, 115.5x100cm| coleção da artista

Deve-se deixar claro que o resultado desta reflexão e dessa busca visual foram novamente os monstros, revisados nesse mundo de fantasia de realidade – a artista lembra que eles não passam de uma figuração humana destinada a traduzir a mistura do sofrimento e da ironia que existe no mundo e no artista – significado que aparece na obra *Auto retrato I*. Os seres humanos, segundo Lenora, necessitam, para a sua evolução em direção à verdadeira humanidade, confrontar-se e conviver com seus próprios monstros internos. Para entender melhor essas e outras observações, é preciso considerar um dos principais textos de Freud relacionados à arte e à psicanálise, intitulado *O Estranho*, ou *Unheimlich*, (1919). Neste texto, Freud desvela um dos paradoxos do conceito de compulsão à repetição - a fronteira entre o conhecido e o desconhecido. A contribuição de Freud para essa ideia é mostrar o avesso do familiar, lembrando, contudo, que nem tudo aquilo que é novo é assustador; por outra análise, pode-se dizer que aquilo que é novo pode facilmente tornar-se assustador e

estranho – neste caso, algo tem que ser acrescentado ao que é novo e não familiar, para torná-lo estranho. Freud viajou com seu irmão para a Grécia e, uma vez em Atenas, especificamente na Acrópole, teve um pensamento que lhe chamou a atenção: “então tudo isso existe efetivamente, como aprendemos na escola?” (RIVERA, 2002, p. 42). O psicanalista se espanta com essa manifestação de incredulidade a respeito da existência de Atenas, e afirma tratar-se de um “estranhamento”, uma espécie de divisão de si mesmo em duas pessoas, uma que se espanta e outra que se surpreende com tal espanto, pois esperava uma declaração de contentamento e elevação (RIVERA, 2002, p. 42-43). Essa vacilação da percepção, que Freud chega a comparar com eventuais alucinações em pessoas sãs, está próxima, segundo Rivera, do que os quadros paranoico-críticos de Dalí suscitam, pondo em questão a efetividade da imagem (RIVERA, 2002, p. 43). Na experiência de Freud, esse abalo da imagem mostra-se acompanhado por uma hesitação, uma vacilação do próprio sujeito que a contempla e, ao mesmo tempo, vê-se outro, tornado estranho (RIVERA, 2002). A reação acima relatada pode ser considerada natural quando há o ato de olhar as obras de Lenora Rosenfield – seja pela familiaridade na forma de ver a si própria, seja pelo tratamento do tema.

Em consonância com os temas psicanalíticos aqui trabalhados, é importante retomar, aqui, alguns pontos da biografia e do discurso de Lenora. Quando a artista viaja para os Estados Unidos e para a Europa, e afirma algumas vezes que teria tido sorte naquelas ocasiões em que se viu solitária, em diversos lugares, com repetidas possibilidades de fins infelizes (seja a morte, o sequestro, o desaparecimento, ou outros), pensando a partir de Freud, é fácil verificar que é apenas esse fator de repetição involuntária que cerca o que seria, de outro modo, bastante inocente, de uma atmosfera estranha, que impõe a ideia de algo fatídico e inescapável, quando, em caso contrário, poderia se falar apenas em "sorte"- como Lenora fez. É possível reconhecer, na mente inconsciente, segundo o psicanalista, a predominância de uma "compulsão à repetição", procedente dos impulsos instintuais e provavelmente inerente à própria natureza dos instintos, que quer que lembre esta íntima "compulsão à repetição" sendo percebido como algo estranho.

Ou seja, concomitantemente à própria questão de Lenora Rosenfield trabalhar com a temática da fantasia “real” dos monstros, de um modo geral, segundo Freud, o animismo, a magia e bruxaria, a onipotência dos pensamentos, a atitude de homem para com a morte, a repetição involuntária e o complexo de castração compreendem praticamente todos os fatores

que transformam algo assustador em algo estranho (FREUD, 1919, p.17). Disso surgirá a pergunta do psicanalista, que complementa diretamente tanto o discurso quando a obra da artista: "[...] Qual é a origem do efeito estranho do silêncio, da escuridão e da solidão?" (FREUD, 1919, p.19). Sobre esses fatores do silêncio, da solidão e da escuridão, segundo Freud, pode-se tão somente dizer que são realmente elementos que participam da formação da ansiedade infantil, e que deles a maioria dos seres humanos jamais se libertou inteiramente (FREUD, 1919, p.26).

Voltando para as obras, nesse jogo de sujeitos assumidos ou não, está a obra *Dois Planos 2* [imagem 21]. Nesta tela, a artista trabalha a deformação, a ampliação ou até a apresentação de características, como no caso da serpente Lilith ou da própria questão do espelho. Ela repete a temática do conto da Lilith, como se nota na figura com a língua para fora, apresentando, contudo, no lado oposto, uma outra forma, uma deturpação do original que não deixa de ser legítima. Kon irá ressaltar algo que parece se aplicar a esta obra: o artista se afasta do real frustrador e forja um mundo de ilusões; é dessa forma que Freud tende a descrever globalmente o papel das artes e do artista mítico (KON, 1996).



21. Lenora ROSENFELD (1953)| *Dois Planos 2*, 1996|

Acrílica sobre tela, 100x115cm| coleção da artista

Edson de Sousa enfatiza que este fenômeno de automatismo, se está confrontado com uma autonomia do mecanismo. Esta característica é interessante, pois é própria a toda estrutura de repetição:

O sujeito que vivencia esta compulsão de repetição experimenta a sensação de sentir-se excluído. A lógica da compulsão de repetição se apresenta diante de nossos olhos como algo autônomo e que está mais além de nosso controle. É por esta razão que Freud menciona, por várias vezes, a figura do destino como uma possibilidade frequentemente evocada para dar conta destes fenômenos. Sem dúvida nenhuma, o que interessa a Freud é a ideia de uma lógica escondida, que o sujeito não domina (SOUSA, 2001, p. 128-129).

A obra a seguir [imagem 22], assim como a anterior, é mais um exemplo da questão da repetição do tema do monstruoso e da função do reflexo, apresentado direta ou indiretamente.



22. Lenora ROSENFELD (1953)| *Bruxa Refletida*, 1996|

Acrílica sobre tela, 100x117cm| coleção da artista

Neste caso, pois, não haveria a possibilidade de interpretar uma ligação direta de repetição de histórias entre a bruxa, Lilith e Lenora? A artista apresentou em seu discurso, no primeiro capítulo, repetidas afirmações dessa busca da solidão, da ideia de que nessa forma de estar sozinha em locais desconhecidos, estando a sorte e o destino em conformidade com seus

atos. No plano artístico, teria Lenora percebido sua individualidade tanto nas escolhas temáticas para sua pintura, como também na descoberta do interesse pela restauração. No caso de Lilith, ela ficou sozinha depois de ser expulsa do paraíso, renegada por seu “mau comportamento”, e voltou num papel quase que “diabólico”, semelhantemente ao papel das bruxas que, como lembra Lenora, na Idade Média seriam aquelas mulheres que, na verdade, nada mais eram do que aquelas que por agirem diferentemente do que a sociedade lhe propusera, e principalmente rompendo com o que os homens lhe estabeleceram, quebraram regras e valores, sendo por isso mesmo demonizadas.

Pode-se pensar que, em concordância com o que Freud irá propor, o estranho (*unheimlich*) seja algo que é secretamente familiar (*heimlich-heimisch*), que foi submetido à repressão e depois voltou (FREUD, 1919, p.17), e que tudo aquilo que é estranho satisfaz essa condição, sendo talvez esse um dos motivos de a artista tratar tais temas em seu mestrado. Freud afirmará ainda que, quando se extingue a distinção entre a imaginação e a realidade, causa-se também esse estranhamento, como quando algo que até então era considerado imaginário surge na realidade, ou quando um símbolo assume as plenas funções da coisa que simboliza, entre outras situações (FREUD, 1919).

Sempre é importante salientar, entretanto, que quase todos os exemplos que contradizem a hipótese freudiana são tomados ao domínio da ficção, da literatura imaginativa. Isto sugere que se deve distinguir entre o estranho que realmente se experimenta e o que simplesmente se visualiza ou sobre o qual se lê. Segundo Freud:

O contraste entre o que foi reprimido e o que foi superado não pode ser transposto para o estranho em ficção sem modificações profundas; pois o reino da fantasia depende, para seu efeito, do fato de que o seu conteúdo não se submete ao teste de realidade. O resultado algo paradoxal é que em primeiro lugar, muito daquilo que não é estranho em ficção sê-lo-ia se acontecesse na vida real; e, em segundo lugar, que existem muito mais meios de criar efeitos estranhos na ficção, do que na vida real (FREUD, 1996, p.21).

Outro conceito importante para a análise desse grupo de obras de Lenora Rosenfield é do Duplo, palavra esta plena de significação para a psicanálise, sobretudo após o texto *O Estranho*. Conforme a análise de Edson de Sousa, o duplo, ou a metáfora da repetição de si mesmo, funciona como uma espécie de memória. O autor traz os argumentos de Marc Le Bot para sustentar a ideia de que toda imagem é um espelho de artifício que o pintor constrói com suas mãos para ali ver surgir seu duplo frente a frente (SOUSA, 2001). Transportando essa observação para uma imagem, observa-se a obra *Espelho de Aumento*, de Lenora [imagem

23]. Nesta, nota-se exatamente esse jogo entre duas pessoas, dois eus, duas maneiras de se ver – esse choque que acontece quando o duplo é percebido e, de certa forma, levado para uma perspectiva em que tudo que deveria estar omitido pode vir à tona, assim como um espelho de aumento. Sobre o mesmo tema, observa-se também a obra *sem título* (1997) [imagem 24], que de igual modo adota a questão da deformação quando se amplia o olhar.



23. Lenora ROSENFELD (1953)| *Espelho de Aumento*, 1997|

Acrílica sobre tela, 80x100cm| coleção da artista

Sousa admite que essas situações de encontro com o duplo e a repetição podem colocar o ser humano diante de uma experiência de angústia. Segundo as próprias palavras de Freud: “‘Este Unheimlich’ [Estranho] não é na realidade nada de novo ou estrangeiro, mas alguma coisa que é para a vida psíquica familiar e que se tornou estrangeiro pelo processo de recalçamento. O fato de colocar em contato com o recalçamento esclarece a definição de Schelling segundo a qual o estranho seria alguma coisa que deveria ter ficado na sombra e que acabou saindo dela” (FREUD apud SOUSA , 2001, p.132).



24. Lenora ROSENFELD (1953)| *sem título*, 1997|

Acrílica sobre tela, 100x80cm| coleção de artista

No caso específico da obra *Duplo* [imagem 25], Lenora trata da pintura de Peter Paul Rubens (1577 - 1640), o *Retrato de Suzana Lunden* (1622 – 1625). Sua intenção é novamente trabalhar o caso do espelho, em que amplia muitas vezes e deforma em outras. Não deixa também de ser esteticamente um lado mais acadêmico e outro da deformação, do caricaturado. Nesse caso, o espelho ampliou e deformou.



25. Lenora ROSENFELD (1953)| *Duplo*, 1997|

Acrílica sobre tela, 100x80cm| coleção da artista

Ainda sobre a questão do duplo, um exemplo contemporâneo é o texto “O ‘Outro’ Na Pintura de Iberê Camargo” (2002), de Maria Milliet, que trata do conto escrito pelo artista gaúcho às vésperas de morrer, em 1994 – lembrando que este artista muito influenciou a obra de Lenora Rosenfield. O conto se chama “O duplo” e trata de uma história - real ou imaginada – que aconteceu enquanto o artista estava no Rio de Janeiro, em 1940. A história mostra uma pessoa que estava sentada no banco da frente em um ônibus e vê pelo retrovisor uma pessoa idêntica a ela; ao se movimentar e agir de diversas maneiras, a pessoa sentada constata que seu duplo está indiferente à sua presença. Ao tomar-se de pavor, o passageiro resolve sair rapidamente do ônibus e não olhar para trás. A justificativa que Iberê Camargo dá para a reação do personagem do conto é, de acordo com Milliet, quase uma explicação psicanalítica: “falta-me coragem de ver o outro que vive fora de mim” (MILLIET apud OSORIO, 2014, p. 228). Sobre essa negação de enfrentar o outro (ou a si mesmo e suas várias faces), manifestada pelo artista, Monique Schneider trará o caso do próprio Freud:

A decisão tomada repetidamente por Freud de estudar a obra de arte como uma produção fantasmática comparável a todas as outras se daria, então, como uma defesa contra um dos poderes da arte: reenviar ao psicanalista uma visão recusada dele mesmo. Ao olhar a obra de arte como material psicanalítico privilegiado, como um objeto, ele se protegeria desse olhar. Mas a caminhada de Freud é, frequentemente, contrária a uma aplicação rígida de uma decisão prévia, e assistimos nesse seu percurso, quando da análise sobre Leonardo Da Vinci, a uma inversão no sentido do olhar: após proposições guerreiras que anunciam a decisão de deitar a obra sobre a mesa de operação e de dirigir sobre ela o projetor analítico, é à iluminação da obra por ela mesma à qual Freud se deixa finalmente conduzir, e é numa posição de contemplação, fascinado por um olhar que recusa “fechar os olhos”, que Freud descobre, em espelho, essa força do imaginário que lhe restitui uma das dimensões - dimensão insistente e renegada - de si mesmo (SCHNEIDER apud KON, 1996, p. 154)

Paralelamente a esse pensamento, Freud irá desenvolver a ideia do duplo como alguma coisa construída para fazer frente a uma situação de perda, seja esta real ou simplesmente imaginária. Freud insiste que a ideia de duplo era na origem uma espécie de segurança contra o desaparecimento do eu - para ele é bem provável que a alma “imortal” tenha sido o primeiro duplo do corpo. Sob este ponto de vista, segundo Sousa, o duplo se constitui estruturalmente como uma espécie de resistência à castração (FREUD apud SOUSA, 2001, p.130).



26. Lenora ROSENFELD (1953)| *Vários reflexos*, 1997|

Acrílica e folha de ouro sobre tela, 50,5 x 56 cm| coleção da artista

Na pintura intitulada *Vários reflexos*, que serve como um resumo do que foi até aqui trabalhado, Lenora teve a intenção de apresentar o monstro, o duplo, a reflexão... [imagem 26] A obra foi feita no intervalo da pesquisa do mestrado para o doutorado. Utilizando como referência a obra literária de Rosalind Krauss, "The Originality of the Avant-Graide and the other modernist" (1985), Lenora lida com o que já conhecia da autora para realizar a composição, esticando a tela e montando todo o conjunto com dobradiças; procurou o que queria fazer com a mão, tudo antes de ter lido realmente a teoria da grade de Krauss – depois do resultado, leu toda a referência. Desejava, em suma, aprender na prática, aplicando o que achou conveniente, algo como aplicar para entender, tudo numa relação emocional de experiência.

Diante desse universo que se cria quando se associa a arte e a psicanálise, principalmente quando relacionado à arte de Lenora, pode-se concluir que o mundo subjetivo do artista em si representa uma porta que abre para outra e assim sucessivamente. Agora, recorrendo outra vez ao Surrealismo e às obras apresentadas no primeiro capítulo, que remetem à arte da juventude de Lenora, pode-se pela primeira vez considerar uma característica que acredito permear todo o percurso artístico e vivencial da artista.

2.3. Anacronismos

Existe um romance publicado em 1903 pelo escritor alemão Wilhelm Jensen, que não somente foi tema do famoso estudo de Sigmund Freud "O delírio e os sonhos na 'Gradiva' de W. Jensen", de 1907, mas também serviu de inspiração para vários surrealistas, entre eles André Masson, Salvador Dalí e André Breton⁴⁵. Conta-se neste romance a história de um jovem arqueólogo alemão, Norbert Hanhold, "que não se interessava por mulheres vivas" (FREUD, 1907, p.52); ele fica fascinado pela imagem de uma jovem mulher esculpida num

⁴⁵ Salvador Dalí usou o nome Gradiva como apelido de sua esposa, Gala; André Masson, aplicou em *Gradiva (Metamorphosis of Gradiva)*, no ano 1939, o caráter iconográfico sexual da personagem. Maurice Nadeau - considerou-a como a musa do Surrealismo, "a mulher que caminha através das paredes", em sua *A História do Surrealismo*, de 1965". GRADIVA DE JENSEN. Disponível em: < <https://pt.wikipedia.org>>. Acesso em 7 de dez.2015.

baixo relevo do Museu Arqueológico Nacional de Nápoles, que se chamava Gradiva. Na noite seguinte, Hanhold tem um sonho angustiante: encontrava-se em Pompeia, no ano 79, exatamente quando o Vesúvio estava para entrar em erupção e destruir a cidade [imagem 27]. No sonho, vê a Gradiva diante dele, mas antes que pudesse avisá-la do perigo a vista, o relevo é sepultado pelas lavas do vulcão.



27. Autor desconhecido, *A Gradiva* (detalhe do relevo das Aglaurides)

Museu Chiaramonti, Cidade do Vaticano

Posteriormente, Norbert vai percebendo, através de um longo e complexo processo, a ligação entre a Gradiva e um amor de sua infância - Zoe Bertgang. Havia associado essa menina a uma mulher idealizada que o fascinou – isto é, a Gradiva do baixo relevo. Seus sentimentos se deslocam, então, da mulher de mármore para a pessoa de Zoe. Na infância, Hanold mantinha amizade com esta menina e a convivência forneceu a base do interesse posterior do jovem pelos pés e pelo andar das mulheres. Zoe, graciosamente, costumava andar apoiando-se nas pontas dos dedos, deixando os pés numa posição quase perpendicular ao chão, posição reproduzida na peça encontrada pelo arqueólogo. A figura feminina em

mármore parecia-lhe atual e viva: era como se seu autor tivesse reproduzido sobre a peça uma visão captada das ruas. Partindo dessa ideia, Hanold confere àquela escultura características que justificam sua origem e contemporaneidade, sendo que a ideia de que Gradiva possui aquele andar substitui o seu reconhecimento de que aquele andar pertence a uma mulher da época presente – Zoe Bertgang: “Por trás da impressão de que a escultura era viva e da fantasia de que o modelo era grego, estava a sua lembrança do nome Zoe, que significa ‘vida’ em grego” (FREUD, 1907, p.57).⁴⁶

O romance vai muito além desse pequeno resumo fragmentado. O intuito de apresentá-lo é fornecer, através desta história, leituras que remetem aos anacronismos trazidos pelas telas de Lenora Rosenfield. Antes de elencá-los, primeiramente, devo deixar claro o significado de anacrônico através de uma introdutória leitura de Didi-Huberman (1953), um dos principais pensadores sobre o assunto.

O anacronismo representa um erro de cronologia, expresso na falta de alinhamento, consonância ou correspondência com uma época. O anacronismo, conforme Vera Pugliese, é a origem no sentido benjaminiano das cisões do sujeito e da imagem – que são a mesma cisão –, sendo também a origem como matriz vivenciada diuturnamente, por exemplo, pelo Hanolf da *Gradiva*. De um modo geral, o autor do romance, segundo Pugliese, não propõe a negação dessa fissura como a história da arte da grande narrativa, nem busca o arquétipo originário da matriz, mas sim a assunção da cisão pelo historiador da arte: “que ele se perceba diante da imagem e que faça uso do deslocamento causado por ela, ao invés de remeter o trauma da cisão, uma vez mais, para o inconsciente” (PUGLIESE, 2015, p. 41):

A história da longa duração teria se petrificado quando, ao rejeitar o anacronismo, passou a desconsiderar os objetos históricos em suas múltiplas temporalidades. Ela polarizou o evento (história événementielle) e o tempo quase imóvel, sem problematizar o tempo na história, o que seria o fulcro da proposta de seu modelo de tempo, segundo Didi-Huberman, reveladora do fundo epistemológico do saber histórico proveniente da estrutura mental. Daí ele entender o anacronismo não como um ritmo do tempo, mas como a condensação de sua plasticidade, a sobredeterminação dos objetos históricos (HUBERMAN apud PUGLIESE, 2015, p. 41).

Uma das confissões de Lenora Rosenfield que mais fazem sentido em relação a essa noção de anacronismo é a de que sempre lhe pareceu que suas atitudes não estavam de acordo

⁴⁶ Citação retirada de: MARTINS, Karla Patricia Holanda; OLIVEIRA, Débora Passos de. *Fantasia e a transferência: articulações a partir do texto Gradiva de Jensen*. Arquivos Brasileiros de Psicologia - v. 62, n. 3 (2010). Disponível em: <<http://seer.psicologia.ufrj.br>>. Acesso em 15 de Nov. 2015.

com sua época. Mantendo ainda em mente o conceito de anacronismo, tema deste subcapítulo, elenco três pilares que sustentam, a meu ver, tanto a ideia geral do romance da Gradiva, como também a obra de Lenora Rosenfield de 1968 a 1998: realidade versus fantasia, bruxas como ninfas e o surrealismo. Segundo Giulio Carlo Argan (2002), para ser do seu tempo, o artista deve ser contra seu próprio tempo; até a natureza como se apresenta aos sentidos é uma ideologia, no caso, a realidade como se gostaria que fosse (ARGAN, 2002). Nesta afirmação penso encontrar a principal forma a que Lenora recorreu para chamar de sua arte que produzira.

O primeiro pilar que compõe essa base é correspondente à relação já comentada no subcapítulo anterior: realidade versus fantasia. Tem-se aqui a intenção de lembrar o que foi trazido previamente, e ainda de acrescentar outros pontos, como, por exemplo, o fato da artista ter trabalhado o retorno à uma época distante, em plenos anos 60, com Bosch - sendo, de certa forma, bastante anacrônica. Giorgio Vasari iria empregar termos como "bizarro" "extravagante", "estranho" ou "excêntrico" para definir artistas que julgava desviantes, que não trabalhavam plenamente em conformidade com o gosto da época⁴⁷. Lê-se, por exemplo, na passagem a seguir, extraídas da biografia do pintor Piero di Cosimo: "Mas, na velhice, próximo já dos 80 anos, tornou-se estranho e fantástico, que não se podia mais com ele"⁴⁸.

Assim, de modo semelhante ao bizarro, o fantástico, quando relacionado às artes, tem como característica a artificialidade, ou seja, é produto da atividade humana, tendo essa artificialidade ao menos uma característica específica: a extravagância a excentricidade, a estranheza, tudo que se encaixa nas obras que Lenora realizará. Aliás, a questão do humor, da ironia, do grotesco, aparece, de diferentes maneiras, tanto nas obras de Bosch, como nas obras de Lenora, realizadas para o mestrado. Analisando melhor, poderia haver sim alguma relação. Na narrativa de Bosch, por exemplo, a obra tratava da cultura das ruas e das praças medievais, manifestada nos festejos carnavalescos, no vocabulário familiar e grosseiro, sempre incluindo aquele riso popular, ambivalente, onde o que ri também se inclui no motivo da graça⁴⁹. As imagens dessa tradição, digamos cômica, irão se relacionar às necessidades corporais, criando personagens grotescos e exagerados – assim como as tradições particulares de Lenora que serão expostas nas telas.

⁴⁷ SOARES, Luiz Felipe Guimaraes. *O anjo doente no inferno de bosch*. Anudrio de Literatura 2, 1994, pp. 11-32.

⁴⁸ Ibid. p. 12-13.

⁴⁹ Ibid. p. 12-13.

Também no romance da Gradiva se pode ver essa relação direta entre o paradoxo da realidade e da fantasia. Na história, uma série de situações em relação à moça da aparição, ainda não apresentada como uma mulher real, faz com que Hanold creia que a figura da cópia do relevo esteja viva em Pompéia. O fato de que, segundo Márcia Tiburi (2012), Hanold fosse atormentado desde a sua casa por sonhos da destruição de Pompéia e que neles vira a Gradiva andar e desaparecer, fizeram-no crer que estava preso entre a realidade e a ilusão, ora aceitando a ilusão, ora negando-a:

Confuso (a mitologia, a literatura, a história e a arqueologia) diante de seu próprio encantamento com a imagem - como sujeito da razão e do recalque que ele é - e a possibilidade de que estivesse alucinando a vida de Gradiva, Hanold se autoconvence de que tinha ido a Pompéia porque Gradiva voltara a viver, era mais que uma fantasia, era um verdadeiro fantasma que com ele se comunicava. É nesta confusão entre realidade e fantasia que vemos surgir uma teoria da imagem dividida entre a paixão e o delírio (TIBURI, 2012, p. 434).

O esforço feito por Hanold para manter-se na sua realidade, pode ser comparado, nas devidas proporções, com o de Lenora, quando afirma que sempre soube voltar das suas fantasias para a realidade, mas que muitas vezes não sabia se o que via já não provinha da sua subjetividade fantasiosa.

Outra ideia que será revisitada nas últimas telas da artista dos anos 90 é a de bruxa, apresentando, talvez, algo ainda não elencado neste trabalho de conclusão: seria possível considerar a bruxa nas suas primeiras definições como uma variação de uma Ninfa?

O filósofo, historiador, crítico de arte e professor francês Didi-Huberman, afirmou que a Ninfa é uma “operadora de conversão” em que valores antitéticos se põem e se retiram: ora ela é a graça, ora ela é o terror, conforme cada encarnação (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 348). Além disso, “as Ninfas são efeitos da linguagem dos homens enquanto tomam a mulher como objeto e a figuram, fazendo dela não apenas a mulher idolatrada, mas a mulher objetificada na forma de uma imagem, enquanto é justamente a imagem que permite a objetificação” (TIBURI, 2012, p.435). Eis o significado, segundo Tiburi, mais essencial de uma “sociedade do espetáculo” na qual se idolatra a imagem sob a qual está um corpo que pode ser negado por meio dela enquanto é, ao mesmo tempo, nela sublimado: “A imagem é a sublimação do corpo. E, de qualquer modo, a sublimação da mulher concreta” (TIBURI, 2012, p.435). Por isso, seria possível iniciar o desenvolvimento da ideia de que assim como a Ninfa, a imagem de bruxa no seu início, como Lenora anunciara, de mulheres consideradas atraentes e ameaçadoras para a sociedade patriarcal e extremamente religiosa, fora construída

de modo semelhante – e no caso da bruxa, de que havia sofrido diversas mutações até chegar às diversas leituras que se conhece hoje. E é em tal semelhança, principalmente na questão da sensualidade, que se deseja aqui entender essa possível relação.

As bruxas que representavam grupos ameaçadores no contexto histórico da Idade Média, na verdade eram parteiras, enfermeiras e assistentes, isto é, mulheres independentes do papel do homem. Segundo Rosângela Angelin, elas conheciam e entendiam sobre o emprego de plantas medicinais para curar enfermidades e epidemias nas comunidades em que viviam e, conseqüentemente, eram portadoras de um elevado poder social. Aprendiam o ofício umas com as outras e passavam esse conhecimento para suas filhas, vizinhas e amigas. Segundo afirmam Eherenreich & English (1984), as bruxas não surgiram espontaneamente, mas foram fruto de uma campanha de terror realizada pela classe dominante. Poucas dessas mulheres realmente pertenciam à bruxaria, porém, conforme Angelin (2005) aponta, criou-se uma histeria generalizada na população, de forma que muitas das mulheres acusadas passavam a acreditar que eram mesmo bruxas e que possuíam um “pacto com o demônio”. Sobre o estereótipo das bruxas, Angelin elenca algumas características: mulheres de aparência desagradável, com alguma deficiência física, idosas, mulheres mentalmente perturbadas e – também por mulheres bonitas que haviam ferido o ego de poderosos ou que despertavam desejos em padres celibatários ou homens casados⁵⁰.

Buscando um pouco mais a fundo para entender de onde surgiu toda essa superstição ao redor da bruxa e, conseqüentemente, da mulher, entende-se, através da análise de Rose Muraro, que a partir do primeiro milênio a.C., raramente se registrou mitos em que a divindade primária fosse a mulher. Em muitos deles, a mulher foi substituída por um deus macho que cria o mundo a partir de si mesmo, tais como os mitos persa, meda e, essencialmente, o mito cristão, que é o que será enfocado aqui.

[...] Javé é o deus único todo-poderoso, onipresente, e controla todos os seres humanos em todos os momentos da sua vida. Cria sozinho o mundo em sete dias e, no final, cria o homem. E só depois cria a mulher, assim mesmo a partir do homem, da sua costela. Coloca ambos no Jardim das Delícias, onde o alimento é abundante e colhido sem trabalho, mas graças à sedução da mulher, o homem cede à tentação da serpente e o casal é expulso do paraíso (MURARO apud KRAMER; SPRENGER 2005, p. 10).

⁵⁰ ANGELIN, Rosângela. *A “caça às bruxas”: uma interpretação feminista*. Revista Espaço Acadêmico. Nº 53 – Outubro/2005. Acesso: 16 de Nov. 2015.

O jardim das delícias é, segundo a antropóloga Rose Muraro, a lembrança arquetípica da antiga harmonia entre o ser humano e a natureza. Quando o homem começa a dominar a natureza, ele começa a se separar dessa mesma natureza em que até então vivia imerso. Segundo a autora, como o trabalho era difícil, necessitou de poder central que impusesse controles mais rígidos e punição para a transgressão. É preciso usar a coerção e a violência, segundo a autora, para que os homens sejam obrigados a trabalhar, e essa coerção é localizada no corpo, na repressão da sexualidade e do prazer. Por isso o pecado original, a culpa máxima, na Bíblia, foi colocado no ato sexual (MURARO apud KRAMER; SPRENGER 2005, p.11).

Mas o interessante é que, como aponta Muraro, os primeiros capítulos do Gênesis poderão ser mais bem entendidos à luz das teorias psicológicas, especialmente a psicanálise. A autora observa

[...] Que em cada menino nascido no sistema patriarcal repete-se, em nível simbólico, a tragédia primordial. Nos primeiros tempos de sua vida, eles estão imersos no Jardim das Delícias, em que todos os seus desejos são satisfeitos. E isto faz com que busquem o prazer que lhes dá o contato com a mãe, a única mulher a que têm acesso. Mas a lei do pai proíbe ao menino a posse da mãe. E o menino é expulso do mundo do amor, para assumir a sua autonomia e, com ela, a sua maturidade. Principalmente, a sua nudez, a sua fraqueza, os seus limites. [...] Na própria Bíblia encontraremos o primeiro indício dessa desigualdade entre homens e mulheres. Quando Deus cria o homem, Ele o cria só, apenas tira a companheira da costela deste. Em outras palavras: o primeiro homem dá a luz (pare) a primeira mulher. Esse fenômeno psicológico de deslocamento é um mecanismo de defesa conhecido por todos aqueles que lidam com a psique humana e serve para revelar escondendo. Tirar da costela é menos violento do que tirar do próprio ventre, mas, em outras palavras, aponta para a mesma direção. Agora, parir é um ato que não está mais ligado ao sagrado e é, antes, uma vulnerabilidade do que uma força. A mulher se inferioriza pelo próprio fato de parir, que em outro momento lhe assegurava grandeza. A grandeza pertence ao homem, que trabalha e domina a natureza (MURARO apud KRAMER; SPRENGER 2005, p 16).

Dessa forma, será visto que o homem não invejará mais a mulher e sim esta será dependente dele. Como se, em concordância com Muraro, o homem será autônomo e a mulher será reflexa. Da época em que foi escrito o Gênesis até os dias de hoje, segundo a autora, essa narrativa básica da cultura patriarcal tem servido sem intervalos para manter a mulher em seu lugar. A mulher passará a ser vista, após esse texto, como “a tentadora do homem, aquela que perturba a sua relação com a transcendência e também que conflitua as relações entre os homens.” (MURARO apud KRAMER; SPRENGER 2005, p 16).

Num mundo em que Deus será o centro, a violação da fé será também uma violação política. Ainda de acordo com Muraro,

A transgressão sexual que grassava solta entre as massas populares. [...] os inquisidores tiveram a sabedoria de ligar a transgressão sexual à transgressão da fé. E punir as mulheres por tudo isso. O livro *Malleus Maleficarum* é considerado a continuação popular do segundo capítulo do Gênesis, tornando-se a testemunha mais importante da estrutura do patriarcado e de como esta estrutura funciona concretamente sobre a repressão da mulher e do prazer: De doadora da vida, símbolo da fertilidade para as colheitas e os animais, agora a situação se inverte: a mulher é a primeira e a maior pecadora, a origem de todas as ações nocivas ao homem, à natureza e aos animais. Aliás, este mesmo livro foi a bíblia dos inquisidores e esteve na banca de todos os julgamentos. Quando cessou a caça às bruxas, no século XVIII, houve grande transformação na condição feminina. A sexualidade se normatiza e as mulheres se tornam frígidas, pois orgasmo era coisa do diabo e, portanto, passível de punição (MURARO apud KRAMER; SPRENGER 2005, p.16).

Assim como, pois, a Ninfa é uma formulação de quem a estuda, ao mesmo tempo em que é um objeto dado na história por quem a construiu antes e hoje em dia, a bruxa também passa por esse tipo de formulação. Justamente por isso, Lenora utilizará demasiadamente essa desconstrução da imagem e atribuirá, de várias formas, outros significados para a “bruxa”. Na tela *A Bruxa Voadora* (1992), percebe-se claramente essa mistura de características – uma mulher, amiga de Lenora, que considerou possuir um poder, figurada sensualmente num tapete, designada como Bruxa. Ou então aquela bruxa maternal, como a já mencionada *A Bruxa Voadora* (1992), em *Relendo João e Maria* (1993), ou até mesmo em *Auto-retrato I* (1992). A fim de comprovar ainda mais essa relação entre a Ninfa e a bruxa, utilizo um afirmação de Sarah Kofman quando analisa que a beleza e a sedução são atribuídas originariamente ao objeto sexual: a beleza do corpo é que excita sexualmente; ela proporciona um prazer preliminar, levantando a proibição e tornando possível a procura do prazer final no nível genital: “‘o conceito do belo tem suas raízes na excitação sexual e originariamente não designa se não o que excita sexualmente’. A qualidade da beleza, portanto, é ligada às características sexuais secundárias aquelas que só dão um prazer preliminar” (KOFMAN, 1996, p. 131). Eis aqui a forma de exemplificar como o papel da ninfa, e conseqüentemente o da Gradiva, por exemplo, está em uma linha tênue entre aprovação e desaprovação, está sempre direcionado ao papel da bruxa.

Entre os exemplos externos desta relação anacrônica que Lenora realiza em sua obra, principalmente nos trabalhos associados a essa última temática, está uma obra específica de Albrecht Dürer (1471-1528), homem do período do Renascimento que fez mais do que

qualquer outro para definir a maneira que aqui se destaca. Em um par de gravuras extremamente influentes, Dürer determinou o que viria a ser o duplo estereótipo da aparência de uma bruxa na arte: por um lado, *As quatro bruxas* (1497) [imagem 28], em que ela poderia ser jovem, em idade de casar e ser graciosa, com encantos físicos capazes de apaixonar os homens, assemelhando-se demasiadamente às Ninfas; e por outro lado, uma bruxa que monta para trás em uma cabra (c 1500), podendo ser velha e hedionda.



28. Albrecht Dürer (1471-1528)| *As Quatro bruxas*, 1497|

Gravura em metal| 21,6 x 15,6 cm

Na obra *As quatro bruxas*, quatro mulheres nuas mostram-se exuberantes e sensualmente reunidas em um círculo debaixo de uma bola de suspensão e em frente a uma janela aberta de pedra. A janela, como indicado pelos ossos dispersados através dela, é provavelmente uma porta de entrada para a morte. Há a leitura de que a segunda mulher à direita provavelmente poderia representar a Discórdia, a deusa, que jogou uma maçã entre

Juno, Minerva e Vênus, iniciando assim a guerra de Tróia⁵¹. Não teria como não lembrar, nesse contexto, de Lilith, a mulher tão trabalhada nas telas de Lenora, cujo objetivo final foi causar discórdia entre Adão, Eva e Deus até conseguir a expulsão do casal.

Los Caprichos de Goya, por outro lado, é uma coleção de 80 gravuras de 1799, cuja intenção foi usar bruxas como veículos para a sátira, além de duendes, demônios e monstros: "Goya usa bruxaria metaforicamente para apontar os males da sociedade"⁵², afirma a artista e escritora Deanna Petherbridge, co-curadora da exposição no Museu Britânico, *Witches and Wicked Bodies*. A autora continua: "Suas impressões são realmente sobre as coisas sociais: a ganância, a guerra, a corrupção do clero".⁵³ Afirma também que Goya não acreditava na realidade literal das bruxas, mas suas impressões ainda estavam entre as imagens mais potentes de feitiçaria já feitas. A Placa 68 [imagem 29] do *Los Caprichos* "é especialmente memorável: uma bruxa encarquilhada ensina uma jovem bruxa atraente como pilotar um cabo de vassoura, visto que há o entendimento de que as bruxas detectam as boas noviças, ensinam-lhes o que for preciso para deixarem de serem 'frescas' e que se entreguem a negócios mais rentáveis. Ambas estão nuas e a impressão foi certamente feita para ser lasciva: o 'volar' espanhol (a voar) é uma gíria para ter um orgasmo"⁵⁴.

⁵¹ THE FOUR WITCHES. Disponível: <https://en.wikipedia.org>. Acesso em 7 de dez. 2015.

⁵² SOOKE, Alastair. *Where Do witches Come From?*. BBC – 10 de out. 2014. Disponível: <http://www.bbc.com/culture/>. Acesso em 17 de nov. 2015.

⁵³ Ibid. Acesso em 17 de nov. 2015.

⁵⁴ Ibid. Acesso em 17 de nov. 2015.



29. Francisco de Goya (1746 – 1828)| *Linda maestra*, 1799|

Água-forte, água-tinta e ponta seca, 21.4 x15 cm

Até agora pôde ser visto, através dos exemplos da própria história da arte, que as bruxas não eram somente consideradas horrendas. Aliás, no século XIX, conforme Tiburi aponta, tanto os pré-rafaelitas quanto os simbolistas foram atraídos por essa figura da bruxa, que reformularam como uma *femme fatale* - as suas sinistras sedutoras indiscutivelmente pertencendo mais ao reino da fantasia sexual de grande arte (TIBURI, 2012, p.431). Segundo Tiburi, assim como a Ninfa é a imagem que leva a uma reflexão sobre o sentido da imagem enquanto tal, como aquilo que se move no tempo - mas não se pode perder de vista que se trata da imagem enquanto algo que tem relação com um corpo que é sempre nela apagado, a bruxa também o poderia ser, assim como a Gradiva: “A idealização é identificação no sentido de inclusão em uma perspectiva e como tal a negação do não idêntico” (TIBURI, 2012, p.431).

E para finalizar essa análise, é importante ressaltar que, quer seja através das bruxas, da artista, da ninfa e, especificamente, da Gradiva, quando se fala em corpos devorados por

imagens não seria de quaisquer corpos, mas, sobretudo, de corpos de mulheres, como aponta Tiburi. Todos os teóricos românticos a que se refere não percebem ou não se ocupam do fato de que a Ninfa (ela mesma apenas uma imagem) – e aqui incluo as próprias questões das mulheres consideradas bruxas –,

É a imagem que confirma a condição das mulheres como vítima de violências, em cujo fundo está a fonte de toda violência, simbólica ou não, que é a idealização enquanto, ao mesmo tempo, ela se torna o seu contrário: objetificação pela impressão (como se o machista pensasse: a impressão em mim (a imagem que atinge minha subjetividade, meu desejo), autoriza a impressão fora de mim, transformar a mulher numa representação externa para a minha satisfação) (TIBURI, 2012, p. 432).

É a partir, então, de uma citação de Didi-Huberman que trago a última pilastra que compõe a base dos anacronismos da obra de Lenora: “Diante de uma imagem – por mais antiga que seja –, o presente jamais cessa de se reconfigurar [...]. Diante de uma imagem – por mais recente, por mais contemporânea que seja –, o passado, ao mesmo tempo, jamais cessa de se reconfigurar, porque essa imagem só se torna pensável em uma construção da memória” (HUBERMAN, 2000, p. 10). A utilização, de fato, da vanguarda histórica parisiense, o Surrealismo, com sua poética e estética bem definidas, auxiliará Lenora Rosenfield a atingir, aprofundar e reconstruir através da pintura um passado seu que se mostrara tão presente.

Em seu livro “Devant le temps. Histoire de l’art et anachronisme des images” (2000), Georges Didi-Huberman destaca também a especificidade do tempo que constitui a obra de arte, defendendo a ideia de que a imagem deflagra múltiplos elos com base nos quais será possível reconfigurar diversos presentes; nesse sentido, a obra revela a memória que traz consigo, memória essa que continuará, em seu devir, a atravessar outros presentes, uma vez que “sempre, diante da imagem, estamos diante de tempos. [...] olhá-la significa desejar, esperar, estar diante do tempo” (HUBERMAN, 2000, p. 9). Nesse contexto, o autor propõe interrogar, de maneira crítica, o tempo que compõe a obra de arte, visto que estamos diante de um presente que não cessa de se restabelecer pela experiência dialética do olhar.

É importante lembrar então que a utilização do tema do Surrealismo, que não deixa de ser anacrônico, não foi somente pelo fato de Lenora poder acessar e trabalhar a sua subjetividade, ou todos os temas e relações que intrinsecamente o movimento vanguardista realiza com a Psicanálise. Esteticamente e retoricamente, o Surrealismo era “perfeito” para poder trabalhar a pincelada, os temas que propôs, e principalmente, entrar em contato

livremente com sentimentos e proposições de toda uma infância, adolescência e início da vida adulta que ficou recalcada. Talvez por isso mesmo a fase “surrealista” de Lenora tenha sido passageira; utilizou certos recursos simbólicos e formais do movimento para configurar o que precisava expor, o que estava guardado, e permitiu-se continuar depois um outro estilo de trabalho.

Deve-se ficar claro que durante a história da arte brasileira, elementos do Surrealismo foram utilizados para que essas e outras questões fossem possíveis de serem trabalhadas sem a repressão de outros movimentos estilísticos. É de Murilo Mendes, em texto de 1966, escrito no dia do enterro de André Breton, a seguinte lembrança:

Reconstituí também épocas distantes, a década de 1920, quando Ismael Neri, Mario Pedrosa, Aníbal Machado, eu e mais alguns poucos descobríamos no Rio o surrealismo. Para mim foi mesmo um *coup de foudre*. Claro que pude escapar da ortodoxia. Quem, de resto, conseguiria ser surrealista em *full time*? Nem o próprio Breton. Abracei o surrealismo à moda brasileira, tomando dele o que mais me interessava: além de muitos capítulos da cartilha inconformista, a criação de uma atmosfera poética baseada na acoplagem de elementos díspares. Tratava-se de explorar o subconsciente; tratava-se de inventar um novo *frisson nouveau*, extraído à modernidade; tudo deveria contribuir para uma visão fantástica do homem e suas possibilidades extremas. Para isto reuniam-se poetas, pensadores, artistas empenhados em ajustar a realidade a uma dimensão diversa (FACIOLI apud PONGE, 2002, p. 300).

Por isso, diz-se que o Surrealismo é um dos movimentos que, direta ou indiretamente nos trabalhos e discursos artísticos, está em contínua osmose, como elenca Stefan Baciú: dos jogos verbais à ação política, da exaltação do amor único à pintura do "modelo interior", do automatismo psíquico à crítica filosófica e social.

Não seria estranho que um dos livros centrais do movimento, segundo Baciú, se tenha chamado *Os vasos comunicantes*; tampouco é estranho que o surrealismo tenha influenciado profunda e decisivamente em muitos poetas e artistas que, contudo, nunca foram propriamente surrealistas. Baciú refere-se elogiosamente a vários que chama *parassurrealistas*. Define-os assim: "aqueles que, sem ser explicitamente surrealistas, coincidem ou coincidiram, às vezes, com o movimento [...]". (BACIU apud PONGE, 2002, p.166).

Voltando à relação de Gradiva com as bases que trazem o anacronismo na obra de Lenora, Zöe-Gradiva foi considerada uma *femme-enfant* para os surrealistas, pois reúne elementos da mulher e da infância, e seu papel é ajudar Harold a resolver os mistérios do

inconsciente (BRADLEY, 2001). Ela é um lugar de intercâmbio entre o sonho e a realidade; como tal, venerada já aqui. Em 1937, lembra Bradley que Breton inaugurou uma galeria chamada Gradiva, que trazia um folheto dedicado ao ideal surrealista da feminilidade infantil:

Do livro de imagens infantis para o livro de imagens poéticas

GRADIVA

Na ponte que liga o sonho à realidade...

GRADIVA

Na fronteira entre a utopia e a verdade-realmente viva

G R A D I V A

Como

Gisèle, Rosine, Alice, Dora, Iñes, Violette, Alice (BRADLEY, 2001, p. 49).

Lembrando que na terminologia surrealista, conforme Bradley enfatiza, Gradiva tornou-se “aquela que avança”, em virtude da obsessão de Hanold pelo seu jeito de andar e também porque os surrealistas a viam como a mulher que levava o personagem adiante por meio do autodescobrimento. Agora, deve-se retornar um pouco, introdutoriamente, ao que seria essa *femme-enfant*, e para que isso aconteça, é preciso conhecer um dos objetos mais mitificados em relação ao papel da mulher.

Trata-se do manequim surrealista, que se relaciona de perto com a boneca: “as bonecas do ‘ideal’ obscuro de Bellmer sobre a feminilidade adolescente, os fetiches em forma de bonecas e brinquedos de criança. Mesmo a musa surreal tinha muito de boneca: o ideal de feminilidade de Breton, por exemplo, era a *femme-enfant* (mulher-criança, ninfeta)” (BRADLEY, 2001, p.47) – nesse caso, ninfeta = ninfa + sensualidade = bruxa? -. Bradley observa que reunindo em si mesma dois seres com acesso privilegiado ao maravilhoso, a *femme-enfant*, jovem e ingênua e sempre conectada com seu inconsciente, desempenhava um papel que poderia ser adaptado, ou imposto a mulheres reais ou imaginadas. A autora traz uma referência importantíssima para André Breton que se relaciona a essa *femme-enfant*: Nadja.

Tendo sido uma mulher real que Breton cortejou e amou, ela se tornou personagem do livro Nadja, um romance em que Breton narra explicitamente seu breve relacionamento (que terminou com a internação de Nadja como doente mental). Na verdade, porém, o livro trata da busca de Breton pelo autoconhecimento e pela liberdade criativa por meio de sua ligação com Nadja. Era a musa que, ajudando o escritor a descarregar sua criatividade, também o ajudava a

encontrar-se a si próprio. Nadja tinha poderes de clarividência; segundo Breton, ela passara “para o outro lado do espelho”, e ele também queria fazer o mesmo, unindo-se a ela (BRADLEY, 2001, p. 48).

Entretanto, no final, o livro resultou muito mais sobre ele do que sobre ela (BRADLEY, 2001, p. 48), isto é, como visto aqui, nessa relação entre a musa ou mulher, ou até mesmo a bruxa, compartilha-se diretamente com os desejos do homem e suas restrições, o que pode e o que não pode, o que deve ser escondido e encoberto e o que deve ser escancarado, sempre, de fato, numa luta em o que faz girar em torno de si – o eu ou o outro?

Seria importante então, a partir das últimas observações, relembrar o quanto Lenora fez participar da sua obra os anacronismos. Seja através do trabalho com um artista do século XVI, através de Bosch, seja com a questão da bruxa, ou até mesmo através do Surrealismo, a artista Lenora Rosenfield fez de uma base fantasiosa composta por esses três pilares uma forma de transpor grande parte da sua subjetividade a partir de 1968 até 1998. Sem dúvida, Lenora soube aproveitar esse seu potencial em trabalhar com o tempo. A sua infância e a sua memória, sem contar a sua experiência, fizeram e ainda fazem parte de um grupo de artistas mulheres que defendera outras leituras perante essa história “rígida”, formada já por ideias pré-concebidas e, principalmente, por questões que nortearam e ainda norteiam o papel da mulher na sociedade, na história e na arte. Dessa maneira, seja através de anacronismos ou não, deseja-se que cada vez mais esse grupo se eleve e se imponha a fim de dar novos caminhos a essa história que já foi e que está agora sendo (re)escrita.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Lenora Rosenfield foi meu principal objeto de estudo, sobre o qual tive o maior prazer de desdobrar e debruçar-me; fez com que eu me declarasse, de fato, uma “perguntadora”. A curiosidade imensurável sob os trabalhos que apresentara aqui não teve outro reflexo do que fazer-me diversas perguntas. Sem dúvida, há diversas questões e declarações por parte de Lenora que me puseram a pensar, questionar e tentar entender esse enorme mundo subjetivo que ela criara, o qual faz parte do seu Eu.

Retorno, pois, às questões que nortearam este trabalho e que o estruturaram para assim finalizar este projeto. Sob que circunstâncias a artista Lenora Rosenfield se interessa pelo tema do Surrealismo foi uma dessas questões e além da análise feita no decorrer do texto, há uma consideração relevante que é quando a artista escreve em 1995: o conjunto da sua obra baseou-se realmente na recriação de um objeto outrora amado e outrora inteiro, como Hana Segal analisa, mas que no momento de trabalho estaria perdido e destroçado, um mundo interno e um eu em destroçados: “Quando o mundo dentro de nós está destruído, quando está morto e sem amor, [...] é então que devemos recriar o nosso mundo novamente, reunir as peças, infundir vida aos fragmentos mortos, recriar a vida” (SEGAL apud ROSENFELD, 1995, p. 51). O Surrealismo surge no mesmo momento em que Lenora deseja recriar o que já fora destruído dentro de si.

Não há como deixar de fora também a cultura visual que Lenora trouxera junto consigo, influenciada certamente, nos anos mais jovens, pela valiosa situação norte-americana, onde numerosos artistas estavam trabalhando com arte ainda não vista. Estar no principal cenário internacional artístico dera a Lenora, provavelmente, a coragem e a liberdade de poder, nas suas devidas proporções, estabelecer a partir de numerosas opções suas vontades e escolhas. Sua ida, portanto, aos Estados Unidos teria reforçado esse interesse? Sim. Houveram não só muitas pessoas, mas também momentos artísticos vividos em aula, em exposições, nos quais sua cultura visual só foi sendo aprimorada. Gostaria de deixar claro que não necessariamente tal processo não poderia ter ocorrido aqui no Brasil, somente é importante salientar que quando se fala em Brasil, comumente o campo artístico contemporâneo poderia se resumir em Rio de Janeiro e São Paulo, infelizmente. Acontecia arte nos outros estados? Sim, mas o contato que se tinha com esse sistema de artes semelhante

ao que se via no exterior era na região sudeste – claro e principalmente em relação à pintura. Aqui no Rio Grande do Sul a pintura foi e é considerada importantíssima para a região, mas assim como a última palavra referida, foi um modo artístico que enfatizou muitos temas regionais, casos que se veem até os dias de hoje e que ainda se tenta romper. Uma prova disso é a explicação de quando se detalha o percurso de Iberê Camargo - uma das principais referências para Lenora -, artista que viaja constantemente e mora por diversos anos nas cidades de Rio de Janeiro e São Paulo – sem contar o exterior. Volta sim para o estado do Rio Grande do Sul, mas já havia legitimado sua arte e já era considerado um grande artista. Poderia se concluir então que uma mentalidade um pouco conservadora se manteve aqui no Estado e que desde os anos 70 tentou-se fazer o diferente; quando não se tinha oportunidade por aqui os artistas já sabiam que teriam possivelmente mais abertura nos estados do sudeste e principalmente no exterior, como no caso dos Estados Unidos. Algo que vale salientar é que são poucos os livros sobre arte nos anos 70 e 80 que trazem o estado gaúcho para o cenário brasileiro como exemplo da contemporaneidade do país em relação ao exterior, como no caso da Nova Figuração, Arte pop, enfim – os artistas ou grupos gaúchos que são conhecidos por tais e por outros movimentos da época são normalmente citados individualmente. Estaria aqui uma linha de pesquisa a se aprofundar?

Entrando em outro ponto, no decorrer da sua história, Lenora vai ter além do contato com a pintura, a restauração, que irá fazer com que se relacione diretamente com o passado, remexendo-o e parando independente do tempo para analisá-lo – aqui já uma ideia de anacronismo. Outra questão, então, trabalhada neste trabalho, foi em que medida a Psicanálise de Sigmund Freud, consideravelmente utilizada pelos surrealistas, entra em questão na obra de Lenora. Foi a partir dela, pois, que a artista conseguiu exteriorizar o passado. Deu-se, na prática, através da pintura e da restauração, atividades que mutuamente se necessitam, do mesmo modo como o real precisa do irreal para existir, conforme aponta Lenora. Esta seria, segundo a artista, a concretização da duplicidade, pois a ocorrência simultânea de acontecimentos diversos equivale ao fato de que ver alguma coisa é o mesmo que deixar de ver outras. Ainda sobre essa duplicidade, esta decorreu, segundo Lenora, da busca, de maneira errônea, nos seus primeiros anos de trabalho, de imagens interiores para pintar; tentou encontrar as imagens interiores sem ter primeiro reconhecido as imagens exteriores. Além disso, o exercício de restauração – aparecendo aqui com maior ênfase que no decorrer desse trabalho tornando-se mais uma questão a se pensar - lhe possibilitou aprender os

elementos exteriores através da cópia e da intensa observação do real exterior. Este processo tornou possível o emprego dos “elementos do mundo exterior existente, para criar com eles uma realidade própria” (SEGAL apud ROSENFELD, 1995, p. 52).

Ainda sobre essa psicanálise, com a vontade de entrar em contato com sua subjetividade e em um determinado momento seu, estudar e aprofundar diretamente as questões psicanalíticas e surreais, enfrentando suas questões infantis e determinadas experiências marcantes, Lenora marca, de certa forma, a arte gaúcha, apresentando temáticas ainda não de todo vistas e/ou exploradas – eis outro trabalho possível como futura historiadora da arte: estariam alguns temas aqui observados, como o caso dos fantasmas infantis, como monstros e demônios, participando de outros trabalhos artísticos?

Por isso, uma vez estabelecido seu interesse pelo Surrealismo, as correntes de ideias trazidas acima, apareceram para conferir sentido às obras que realizara, e um dos mais centrais aqui apresentados foi a temática das bruxas. Admitindo ter tangenciado esse trabalho de conclusão, mas ressurgindo como uma chama reacendida a questão das bruxas e todo o seu desdobramento, proporcionou-me também várias possibilidades de realizar perguntas e fazer surgir outras linhas de pesquisa. Como se dá esse papel da mulher que passou diversas gerações sem ser notada e sem ter seu trabalho reconhecido como tal? Ou, então, qual seria o potencial e a verdade dessa sexualidade e sensualidade impedidas pela sociedade patriarcal, posto nesse papel da mulher? Aliás, a mulher deve ser vista nesse papel?

Sérgio Lima, ao comentar sobre o Surrealismo, afirma que ao longo de encobrimentos e de silêncios mais ou menos plenos se construiu outra história sobreposta à verdadeira, ou pior, uma outra realidade mais convencional, mais consensual, e mais manipulada - história esta encobrendo fatos e ângulos fundamentais, menosprezando outros tantos e ignorando outros mais, história que, mesmo não abarcando o todo, mas apenas o “que interessa”, é que se tornou a história oficial, e a única verdade validada (LIMA apud PONGE, 1999, p. 320). A sensação que se tem é exatamente essa e este trabalho se propôs a romper, seja minimamente, com essas leituras, apresentando alternativas para se conhecer a arte que se fez tanto no Rio Grande do Sul – e sobre a qual não havia se falado -, como no Brasil, lidando com uma artista que fez, sim, através de seus anacronismos, uma pintura cheia de valores emocionais, fantásticos e reais.

BIBLIOGRAFIA

LIVROS

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2001. 80 p.
- BRUMER, Anita. *O humor judaico em questão*. WebMosaica - revista do instituto cultural judaico marc chagall, v.1 n.2. (jul-dez) de 2009.
- BRUN, Gladis. RAPIZO, Rosana. *Revista Nova Perspectiva Sistêmica*, n°1, Biblioteca do NOOS, Instituto de Terapia de Família, Rio de Janeiro, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Minuit, 2000.
- DUCHAMP, Marcel. *O Ato Criador*. In: BATTCKOCK, Gregory. *A Nova Arte*. São Paulo: Perspectiva. 2004.
- FACIOLI, Valentim. *Modernismo, Vanguardas e surrealismo no Brasil*. In: PONGE, Robert (Org.). *Surrealismo e o Novo Mundo*. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 1999.
- FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yves-Alain; BUCHLOH, Benjamin H. D. *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Londres: Thames & Hudson, 2012.
- FREUD, Sigmund. *Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud*; edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996.777p.
- GEWERTZ, Ken. *Color, form, action and teaching*. Harvard Gazette Archives - *Harvard News Office*, Estados Unidos. Abril de 2002.
- GOMBRICH, Ernst. *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- _____. *Gombrich essencial: textos selecionados sobre arte e cultura*. Porto Alegre: Bookman, 2012. 624p.
- HEARTNEY, Eleanor. *Pós-Modernismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. P. 51 a 64.
- JAGUER, Édouard. *O surrealismo acima do Velho e do Novo Mundo*. In: PONGE, Robert (Org.). *Surrealismo e o Novo Mundo*. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 1999.
- KOFMAN, Sarah. *A Infância da Arte: uma interpretação da Estética Freudiana*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.
- KON, Noemi Moriz. *Freud e Seu Duplo: Reflexões entre Psicanálise e Arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 1996. 219p.
- LIMA, Sérgio. *Surrealismo no Brasil: mestiçagem e sequestros*. In: PONGE, Robert (Org.). *Surrealismo e o Novo Mundo*. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 1999.

LOPONTE, Luciana Gruppelli (2015). *Artes visuais, feminismos e educação no Brasil: a invisibilidade de um discurso*. Universitas Humanística, 79, 143-163. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.UH79.avf>. Acesso em 9 de nov. 2015.

MARTINS, Karla Patricia Holanda; OLIVEIRA, Débora Passos de. *Fantasia e a transferência: articulações a partir do texto Gradiva de Jensen*. Arquivos Brasileiros de Psicologia - v. 62, n. 3 (2010). Disponível: <<http://seer.psicologia.ufrj.br>>. Acesso em 15 de Nov. 2015.

MASTERS, Robert; EL e Houston, Jean. *Psychedelic Art de Nova York: 1968 Um Balanço*. Casa do livro - impressas por Grove Press, Inc.

MURARO, Rose Marie. *Breve Introdução Histórica*. In: KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. *O Martelo das Feiticeiras*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Ventos, 2005.

OSORIO, Luiz Camillo (Org.). *Cem anos de Iberê*. São Paulo: Cosac Naify, 2014. 448 p.

PONGE, Robert. *Notas sobre a recepção e presença do surrealismo no Brasil nos anos 1920-1950*. Alea vol.6 no.1 Rio de Janeiro Jan./June 2004. Disponível: <<http://dx.doi.org>>. Acesso em 26 de mar. 2015.

_____. (Org.). *Surrealismo e o Novo Mundo*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

REBOUÇAS, Marilda de Vasconcellos. *Surrealismo*. São Paulo: Ed. Ática, 1986.

RIVERA, Tania. *Arte e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

_____. *O Averso do Imaginário: Arte Contemporânea e Psicanálise*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ROSENBERG, Harold. *The American Action Painters*. The London Magazine. Vol. 1, nº 4.

ROSENFELD, Lenora. *Bruxas, monstros e demônios: uma representação pictórica*. 1995. Dissertação (mestrado em Artes Visuais) - Instituto de Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

SCHAMA, Simon. *O Poder da Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SOUSA, Edson Luiz André de. *Uma estética negativa em Freud*. In: SOUSA, Edson Luiz André de (Org.) *A Invenção da Vida - Arte e Psicanálise*. Porto Alegre: Arte e Ofícios, 2001. 192 p.

SOARES, Luiz Felipe Guimaraes. *O anjo doente no inferno de Bosch*. Anuário de Literatura 2, 1994, pp. 11-32.

TESSLER, Elida. *Tudo é figura ou faz figura*. In: BARTUCCI, Giovanna. *Psicanálise, arte e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2002. 408 p.

THE NEW SCHOOL BULLETIN – Fall Semester. Vol.30, Nº 1. New York. August, 1972.

TIBURI, Márcia. *Gradiva Spectral*. Sapere Aude – Belo Horizonte, v.3 - n.6, p.421-454– 2º sem. 2012. Acesso em 15 de Nov. 2015.

INTERNET

A MAIOR EXPOSICAO DE ARTE DOS EUA DOS ANOS 90. Disponível: <<http://pt.blastingnews.com/cultura>>. Acesso: 19 de Nov. 2015.

ABSTRACT EXPRESSIONISM. Disponível:<<http://www.metmuseum.org/>>. Acesso 23 de nov. 2015.

ALEXANDER SUTHERLAND NEILL. Disponível: <<https://pt.wikipedia.org>>. Acesso em 6 de dez. 2015.

ANGELIN, Rosângela. *A “caça às bruxas”*: uma interpretação feminista. Revista Espaço Acadêmico. N° 53 – Outubro/2005. Acesso: 16 de Nov. 2015.

BELLONI, Diego. *David siqueiros, um artista revolucionário*. Disponível: <<http://averdade.org.br/>>. Acesso em 06 de out. 2015.

FERNANDO BARIL. <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>>. Acesso em 07 de dez. 2015.

HIERONYMUS BOSCH. Disponível em: <<http://www.nationalgallery.org.uk/artists/>>. Acesso: 1de set. 2015..

JEAN DUBUFFET: SOUL OF THE UNDERGROUND. Disponível em: <<https://www.moma.org/>>. Acesso: 09 de set. 2015.

LENORA LERRER ROSENFELD. Disponível em: <<http://buscatextual.cnpq.br/>>. Acesso: 12 de set. 2015.

PSYCHEDELIC ART. Disponível: <<https://en.wikipedia.org>>. Acesso 7 de dez. 2015

SCHWITTERS IN BRITAIN. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition>>. Acesso: 11 de set. 2015.

SMITH, Roberta. *Art View; A Remembrance Of Whitney Biennials Past*. International New York Times. Publicado em 20 de Fev. 1993. Disponível: <<http://www.nytimes.com>>. Acesso em 13 de nov. 2015.

SOOKE, Alastair. *Where Do witches Come From?*. BBC – 10 de out. 2014. Disponível: <<http://www.bbc.com/culture/>> . Acesso em 17 de nov. 2015.

THE FOUR WITCHES. Disponível: <<https://en.wikipedia.org>>. Acesso em 7 de dez. 2015.

THE NEW SCHOOL OF SOCIAL RESEARCH. Disponível: <<http://www.newschool.edu/nssr/>>. Acesso em 24 de nov. 2015.

CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÃO

Exposição Movimento – Lenora L. Rosenfield. Texto: Mario Sartor. Club Unesco di Udine e Perusini. Exposição de 22 de set. 2013. Udine, Itália.

FARIAS, Agnaldo. *Iberê Camargo – Século XXI.* Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2014. 416 p.

Surrealismo. Exposição de ago. a out. 2001 – CCBB – Rio de Janeiro.

ENTREVISTA

Lenora Rosenfield. 2015.