

DIAGNÓSTICOS DA VIDA MODERNA: O “ESPÍRITO OBJETIVO” E A CASTRAÇÃO POR SALVADOR DALÍ

*Eduardo Moura Pereira Oliveira**

Cite este artigo: OLIVEIRA, Eduardo Moura Pereira. O “Espírito Objetivo” e a castração por Salvador Dalí. **Revista Habitus:** revista eletrônica dos alunos de graduação em Ciências Sociais - IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p.23-37, jul. 2010. Semestral. Disponível em: <www.habitus.ifcs.ufrj.br>. Acesso em: 26 jul. 2010.

Resumo

O trabalho trata de identificar traços das perplexidades da civilização moderna na arte surrealista. Pretende-se, através da análise de dois quadros pintados por Salvador Dalí, fazer considerações sobre o tempo e a libido na vida moderna, tomando como eixo teórico os textos de Simmel e Freud. Estabelecer um diálogo entre as questões apresentadas por esses autores e os quadros ajuda a apreender como as belas artes forneceram ricas imagens do início do século XX.

Palavras-chave: Sociologia, artes plásticas, modernidade.

1. Introdução

Ao final do Século XIX, a dimensão individual da vida foi um importante objeto de questionamento das ciências humanas. Saber sobre o lugar do indivíduo, se ele está dentro ou fora da sociedade, se ele tende a realizar, no curso de sua conduta, movimentos de ruptura ou de integração em relação ao grupo e os efeitos dessa relação – eis o problema já colocado nas letras de Goethe e Schiller e que desencadeou variadas teorias críticas a partir de Nietzsche. Doar-se ao mundo, renunciar às vontades e ímpetos em nome da segurança e da preservação do ambiente civilizado que, não obstante, destrói as possibilidades de desenvolvimento do espírito em sua totalidade. Nietzsche fez ruir os institutos da razão e do gregarismo com sua cáustica crítica das verdades, especialmente aquelas que fixam o código moral. Sobre a organização dos homens, dizia: “a igualdade diminui a felicidade do indivíduo, mas ela abre via de ausência de dor para todos. No termo visado por seus esforços, haveria, portanto, também, ao lado da ausência de dor, ausência de felicidade” (2000: 144).

Por volta dos anos 1890, com a popularidade dos textos de Nietzsche, dois pensadores críticos da modernidade assumem papel marcante ao edificar

epistemes dentro das esferas específicas da psicanálise e da sociologia. Freud e Simmel, enquanto autores que se debruçam sobre o tema da crise do indivíduo moderno, formam a base teórica que no presente estudo pretende levantar a questão do drama da civilização, mesmo drama que ganhou contornos e cores nos quadros surrealistas.

Na arte moderna, diante dos estilos que em maior ou menor grau abandonaram o desejo de reprodução rigorosa e exata daquilo que se entende como realidade, as obras de cada artista se diferenciam entre si pela criação de valores bastante particulares. O trágico e o ilógico figuram nas obras dos pintores de vanguarda do início do século XX através da interiorização, manifestação de uma dimensão abissal da vida, elaborada internamente pelo indivíduo a partir da interação com o mundo. A expressão de singularidades na pintura encontra espaço favorável a partir dos pintores que tentaram de alguma forma superar a mera impressão ótica em relação às luzes. Nessa linha, a passagem do pós-impressionismo ao expressionismo representa o movimento que culmina na preocupação essencial com a carga emocional do artista, em contraste com o Impressionismo francês.

A expressão das emoções nos quadros significou mais do que uma natural antítese ao movimento anterior - o impressionismo. “As enigmáticas irrupções de subjetividade” [1] dos expressionistas ainda hoje aparecem como um dos mais fortes contrapontos à cultura objetiva e ao senso de gregarismo; de um contexto complexo e rico em contradições, como foi o final do Século XIX, os artistas reproduziam uma visão angustiante da vida moderna, onde a dimensão individual se manifesta e grita em contraposição à sociedade. De acordo com Sabine Fehlemann, a arte expressionista provoca uma distorção e articulação das figuras em provimento de uma energia vital capaz de gerar uma tensão psicológica e, assim, uma caracterização subjetiva do objeto retratado (2000a: 16). O formato realista fica subordinado ao emocional, condição que solta o movimento dos pincéis. O comprometimento dos traços e da distribuição de cores é tão somente com a tentativa de traduzir sentimentos. Evidencia, dessa forma, o drama provocado pela relação conflituosa entre indivíduo e sociedade, como no clássico quadro *O grito* (**Fig. 1**), de Edvard Munch, onde a figura humana se contorce e entorta as linhas e cores quentes do céu, dando a imagem do desespero. Ou o quadro *Entre o relógio e a cama* (**Fig. 2**), que indica a visão trágica do autor em relação a sua perspectiva de vida. Pintado pouco antes de morrer, quando tinha setenta e seta anos, Munch faz seu retrato entre o tempo que lhe resta de vida – um relógio sem rosto, e o leito de repouso, enquanto ao fundo seus quadros empilhados sugerem a esperança de sobreviver em sua arte. A obra se insere no movimento expressionista, uma reação ao impressionismo, que se

preocupou com as sensações de luz e de cor, mas desprezou as sensações humanas [2]. Os expressionistas, com suaves deformações da realidade, mostravam com maior veemência possível um pessimismo em relação ao mundo. Trata-se de uma pintura que foge das regras tradicionais do equilíbrio e da harmonia, como fez o impressionista Monet, por exemplo. O expressionismo reforça o olhar da amargura presente nas relações entre os homens e na natureza. Por essa razão, o expressionismo é tão importante, pois está intimamente associado, e mesmo posicionado, como o primeiro grande movimento da chamada “pintura moderna”.

A emergência de um movimento como o expressionismo indica a relação entre a arte e a produção de saber, como observou Giddens sobre a relação do conhecimento com o objeto, um modelo de reflexividade que aponta para uma hermenêutica dupla, onde os atores se apropriam das proposições formuladas pelas ciências sociais refazendo suas representações [3]. Considerando tais ressonâncias, cabe observar sob quais condições o ocidente moderno e civilizado forneceu elementos para os chocantes retratos nas artes plásticas. O presente trabalho, apresentado como requisito à conclusão do curso sobre as teorias da modernidade, pretende lançar reflexões a partir de dois quadros inseridos no movimento artístico tributário do expressionismo, porém marcante, especialmente pelo grau de intensidade que retratou a perda de sentido no ocidente moderno. Esse movimento é o surrealismo. Ao lado do dadaísmo, criou imagens livres das amarras do pensamento racionalista, expressando suas decepções com o fracasso das ciências, da religião e da filosofia, que até então não foram capazes de impedir a destruição da Europa. Calcado nas teorias psicanalíticas, os elementos presentes nas imagens surreais se encontram livres de encadeamento lógico; são, antes, resultado de automatismos psíquicos. O surrealismo, segundo Benjamin, “o estreito riacho alimentado pelo úmido tédio da Europa pós-guerra”, “energia da embriaguez” [4], tem sua marca maior estampada no nome de Salvador Dalí. Criador do procedimento da paranóia-crítica, Dalí defendia a pintura livre dos objetos que perseguem e persistem na mente, mesmo de significação ofuscada ou sem sentido. “Interpretar a loucura do pensamento e fazer valer o sonho”, diz (1976: 9). No momento em que a vida moderna parece ser mais digna de ser vivida somente se posicionada na fronteira entre o sonho e a realidade, tentarei mostrar como é possível diagnosticar nas encruzilhadas dos objetos pintados certas expressões do inconsciente. Dois quadros de Salvador Dalí serão pensados tomando como pano de fundo conceitos importantes estudados ao longo do curso. Na primeira etapa, tentarei fazer considerações sobre o tempo no ambiente moderno a partir da pintura de 1931, *A persistência da Memória ou relógios moles*. Em seguida, a pintura *O grande masturbador*, de

1929, será ponto de partida para uma discussão sobre a libido, o princípio do prazer e o sentimento de culpa.

2. A Persistência da Memória ou Relógios Moles– 1931 (Fig.3)

No contraste entre o excesso de estímulos e a resistência individual, é possível enxergar forças que o indivíduo exerce na luta contra a esfera social [5]. O impulso dual que ora marca o indivíduo como igual, ora marca como diferente em relação aos outros encontra na metrópole espaço favorável à liberdade, o que permite o desdobramento de grupos cada vez mais diversificados. Porém, tal liberdade é dotada de um vazio. A elaboração interna que o indivíduo faz de si em relação aos outros e ao conjunto de realizações, saberes e normas objetivas e instituídas na sociedade pode levá-lo à sensação de desamparo, quiçá ao isolamento. Quando problematizou a metrópole e seus efeitos na vida mental, Simmel apontou três constructos fundamentais do homem moderno: o dinheiro, a pontualidade e o predomínio do intelecto sobre as emoções. A vida nas cidades passou a ser orientada pela lógica do calculismo. Sobre a pontualidade, Simmel cita a difusão universal dos relógios de bolso como forma de calcular eficazmente o tempo gasto para as tarefas e relacionamentos [6]. E é como reação a essa sistematização da vida que a obra de Salvador Dalí, *A persistência da memória* poderia estar posicionada, a começar pelo que mais chama atenção: os relógios moles. Antes de ser pensada como imagem do inconcebível, a falta de firmeza presente nos relógios apontam para uma idéia do desejo flexibilização do tempo. Com rara imaginação e conhecimento das técnicas de associação livre freudianas, Dalí pinta seus desejos e obsessões de infância. A paisagem de fundo corresponde ao Porto Lligat, uma memória da vista da casa onde nasceu. No encontro entre o mar e o rochedo, a súbita mudança de superfície é contrastada com o céu crepuscular a ocupar toda extensão do quadro. O crepúsculo poderia indicar o período que antecede o fim de algo, talvez o fim de uma memória que ainda persiste, mas já como plano de fundo.

No primeiro plano, quatro relógios incomuns chamam atenção. Na “imagem do inconsciente” do pintor, os relógios cedem às formas onde estão apoiados. Dalí via o relógio como um instrumento de normatização capaz de uniformizar o tempo, de torná-lo objetivo. No entanto, os relógios pintados por Dalí marcam horas diferentes. Quer dizer, além de cederem, não são objetivos entre si, tal como na imagem pintada por Simmel ao imaginar relógios desajustados [7]. Nesse ponto, poder-se-ia dizer que a obra retrata o conflito entre dois aspectos: a persistência da memória ao fundo, marcada pela subjetividade da experiência vivida, e uma imagem do sonho, do inconsciente,

a respeito de um instrumento reconhecidamente produzido para tornar o tempo objetivo. Ocorre que na imagem do sonho de Dalí, o relógio não tem rigor, o tempo objetivo não conta.

No centro do quadro, a imagem do *grande masturbador*, um auto-retrato recorrente na iconografia de Dalí, aparece dormindo, com um dos relógios precisamente pousado sobre seu rosto. Como em outras ocasiões, seu auto-retrato está sem boca, mas dessa vez seu queixo se lança como um chifre de rinoceronte. A negação da boca como abertura de ingestão e o lançamento do chifre como objeto fálico remetem às representações dos desejos e impedimentos do indivíduo, em clara referência à teoria psicanalítica.

Salvador Dalí pinta três relógios moles e apoiados enquanto o quarto, único aparentemente rígido, está posicionado de face para baixo e sendo ‘atacado’ por formigas, no canto inferior esquerdo do quadro. No livro *Confissões inconfessáveis*, Dalí (1976: 95) explica que as formigas estão ligadas ao putrefato. Nesse sentido, cabe imaginar que as formigas estão em cima de algo deteriorado. Cabe também considerar a hipótese de que o pintor inverte o processo lógico que promove a prevalência do “espírito objetivo” sobre o “espírito subjetivo”. No delírio de Dalí, o relógio escorre ou está apodrecido.

Dalí se baseou nas teorias de Freud para pintar um quadro do mundo moderno no contexto do movimento artístico que privilegiou o ilógico e a figura do inconsciente em detrimento de qualquer razão objetiva. Pode-se dizer que a expressão do quadro é através da negação de um tempo objetivo que determina as tarefas e normatiza o funcionamento da sociedade. Menos alegórico e mais teórico, Simmel (1979: 26) observou com pessimismo: “de fato, em alguns pontos notamos o retrocesso na cultura do indivíduo com relação à espiritualidade, delicadeza e idealismo”. Acresce, ainda, que no quadro há certa valorização da experiência vivida, da memória que persiste ao fundo de todo esse sistema racional, como a paisagem que compõe a obra. O apodrecimento ou falta de firmeza dos relógios, enquanto imagem dos sonhos de Dalí, põe em questão a pontualidade, problema também exposto por Simmel, no texto *A metrópole e a vida mental*. Trata-se de diagnósticos dos mesmos problemas que se manifestam um pela via teórica, outro pela via artística.

3. O Grande Masturbador – 1929 (Fig.4)

De acordo com Freud, a expressão da matéria inconsciente pode ser revelada através de sonhos, mas também de atos, hábitos, gestos, tiques, frases usuais, associações entre palavras e outras inúmeras pequenas formas.

O inconsciente de Freud é como um caldeirão fervente que traz à superfície coisas que não necessariamente possuem relações com aquilo que está ou que vai para o fundo. De fato, o que emerge das profundezas desse caldeirão não está submetido a nenhum critério moral (pode ser bom ou ser mau), muito menos a critérios estéticos (pode ser feio ou belo). Importa destacar a ausência de algum tipo de ordem racional nas manifestações do inconsciente, tal como acontece nos sonhos. Segundo Freud, o inconsciente, embora controle nossas vidas em nome do prazer, é tornado aceitável para a consciência através do princípio da realidade.

É pretensão de toda atividade mental evitar o desprazer. No entanto, podemos verificar em nossas próprias experiências que não há uma dominância dos prazeres no curso dos processos mentais, pois a busca do prazer desmedido pode se revelar um caminho arriscado no que se refere à autopreservação. Assim, sob a influência dos instintos de autopreservação do ego, o princípio de prazer é substituído pelo princípio de realidade. Esse último princípio não abandona a intenção de fundamentalmente obter prazer; não obstante, exige e efetua o adiamento da satisfação, o abandono de uma série de possibilidades de obtê-la, e a tolerância temporária do desprazer como uma etapa no longo e indireto caminho para o prazer. (FREUD,1997:6).

O hiato de tempo entre desejo e satisfação impõe ao ser humano a condição que deve ser estabelecida entre prazer e realidade: no desenvolvimento da criança, o alargamento da capacidade de esperar corresponde ao gradual predomínio do princípio da realidade, fundamental para produzir um sujeito civilizado. Dessa forma, o sentimento do ego surge dessa separação entre a realidade e o prazer. Forma-se, assim, uma estrutura tríade que pode ser pensada como a instância do prazer, a instância da realidade e o ego, que se constitui pela experiência do indivíduo no mundo. Freud buscava entender a lógica dos conteúdos inconscientes da mente que se manifestam através de palavras, atos e imaginações, utilizando-se dos métodos de associação livre e transferência. No entanto, o ponto central aqui é o da forma como os instintos sexuais se acomodam nas convenções sociais e no código moral.

O quadro de Dalí é capaz de representar no homem moderno a zona de conflito entre o desejo libidinoso e a consciência. De acordo com Freud, a condição de existência da civilização consiste em abrir mão do desejo em nome da concessão, ou seja, do predomínio do princípio da realidade sobre o princípio do prazer **[8]**. Entre as fontes de desprazer apontadas por Freud **[9]**, o sofrimento causado pelo nosso relacionamento com outros nos faz renunciar os desejos, ou seja, uma parcela da nossa felicidade, para preservar a sensação de segurança e de pertencimento. O sentimento de culpa,

impulsionado pelo medo da perda do amor do outro, pelo medo do desamparo, é intensificado no sentido de levar sempre o outro em consideração, seja no ato de agir ou no ato de pensar. Desenvolvemos certa consciência, uma instância mental que mantém vigilância e exerce a censura sobre ações e intenções do ego. Assim, “a felicidade constitui um problema da economia da libido” (1997: 33). Moderação dos investimentos libidinosos – esse é o ponto da teoria de Freud que ganha cores e representações no quadro *O grande masturbador*.

André Breton, o autor do manifesto surrealista, disse que o quadro de Dalí era a expressão dos fantasmas contemporâneos. Na obra, uma grande cabeça é retratada como um espaço de conflito entre o desejo e a culpa, o prazer e a rejeição. A cabeça se funde com um elemento arquitetônico característico do modernismo, dando uma idéia de petrificação. O que é de pele se funde com o que é de pedra, tornando difícil uma definição clara do que é rígido e do que é mole. Esse ponto do processo de petrificação e do encontro do orgânico com o petroso está associado com a gradativa transformação do indivíduo que deseja no indivíduo que sente culpa por desejar e, assim reprime o desejo, se congela.

A cabeça de Dalí poderia ser entendida como auto-retrato se acrescentarmos que, nesse caso, seus delírios também foram retratados. Em *Confissões inconfessáveis*, Dalí (1976: 9) explica que havia idealizado uma forma de criar uma espécie de delírio controlado [10]. Foi o que fez ao pintar *O grande masturbador*. O quadro foi pintado depois de ter conhecido Gala Éluard, que veio a se tornar sua amante. E é ela quem sai da cabeça do “masturbador”, porém rumo para a direção mais petrosa, como se estivesse se afastando de Dalí. Seu afastamento é como um processo de extração daquilo que estava presente no ego. Nesse sentido, a figura da mulher que se afasta representa o embate entre prazer e realidade, o medo da culpa por desejar em face do código social estabelecido.

Entre as duas figuras, a de Dalí e a de Gala, está a face de um leão a simbolizar o ímpeto libidinoso. O leão está com uma grande língua para fora, em oposição ao grande masturbador, que nem mesmo possui boca. No seu lugar, um gafanhoto cheio de formigas reunidas onde parece ser o órgão de reprodução do inseto. Nota-se aí que a face do leão, como símbolo da paixão, a ameaça dos insetos e a ausência da boca compõem o quadro do conflito interior que habita a mente do indivíduo, do embate entre o princípio do prazer e o princípio da realidade.

Podemos dizer que o desenvolvimento da civilização tende a tornar mais asfíxiante a vida, na medida em que o sentimento comum nos guia como realidade preponderante diante dos nossos desejos. Para Freud, o amor é o

que está em jogo nesse processo. Instância fundante da família, o amor opera na civilização reunindo e conservando considerável quantidade de pessoas. Mais que isso, o amor é um recurso para combater o abandono – “se não faço as concessões, serei abandonado”. Sobre a sentença milenar “amarás o teu próximo como a ti mesmo”, Freud parte da observação de que na verdade os homens não são gentis e que não querem ser amados, mas, antes, desejam exercer sua agressividade sobre outros homens, em nome da utilização sexual ou da exploração do trabalho (1997: 67). Tal inclinação à agressão representa uma ameaça constante para a civilização e nem mesmo o trabalho organizado seria capaz de mantê-la unida, já que os instintos fariam mais alto que os interesses comuns. Nesse ponto é que Freud identifica o “esforço supremo” da civilização a fim de estabelecer limites aos homens. A condição da civilização moderna é a de identificar as pessoas através de aspectos afetuosos e aproximá-las pelo princípio amoroso. Diz Freud: “daí o mandamento ideal de amar ao próximo como a si mesmo, mandamento que vai contra a natureza original do homem” (1997:68-69). A consciência, assim desenvolve um sentimento de culpa, a culpa pelo medo de perder o amor do outro. O desamparo e a ameaça de perda do amor provocam a intensificação do sentimento de culpa. Uma necessidade de punição (autoridade interna, introjetada) e, ao mesmo tempo, um medo do exercício de uma autoridade externa capaz de pôr em risco o amor. Segundo Freud, a civilização é incapaz de ser feliz, pois precisa intensificar o sentimento de culpa para sua própria conservação. Nesse sentido, o desenvolvimento da civilização tende a privar gradativamente o homem de mais prazeres em nome da preservação de seus moldes. Como sintetiza Freud, “o homem civilizado trocou uma parcela de suas possibilidades de felicidade por uma parcela de segurança” (1997: 72).

No quadro de Dalí, temos ainda dois detalhes que remetem à idéia do sentimento de culpa. No primeiro, posicionado logo abaixo do gafanhoto, um casal se abraça. No entanto, a mulher parece estar se petrificando – a metade de baixo de seu corpo já está transformada em rocha. Esse é um ponto chave no quadro: a angustiante cena de uma pessoa abraçando outra que gradativamente está se transformando em pedra. O esfriamento do sentir causado por uma força externa é como uma lembrança do primeiro abraço de Dalí e Gala, reproduzido pelo pintor sob o tom dramático de Apolo e Dafne, nas *Metamorfoses*, de Ovídeo [11]. Representa a necessidade de punição por ter desejado a mulher. Já o segundo detalhe está posicionado sobre a cabeça do grande masturbador e reflete uma obsessão pelo equilíbrio. O empilhamento da pedra com uma rolha e um caracol do mar sugere a condição de equilíbrio impossível. O equilíbrio dos objetos sobre a cabeça do grande masturbador ainda se encontra relacionado com a idéia de consciência.

Na obra *O grande masturbador*, a mulher, o leão, o gafanhoto, a condição do casal que se abraça e o equilíbrio sobre a cabeça correspondem a símbolos próprios da iconografia de Dalí. A combinação de tais figuras corresponde à imagem pictórica das restrições presentes na civilização moderna, especialmente no que se refere à vida sexual. A presença de Freud pode ser reconhecida diante desse ambiente conflituoso pintado por Dalí.

4. Conclusão

Depois do surrealismo, outros movimentos surgiram nas artes plásticas intrinsecamente ligados com o ambiente urbano super desenvolvido. A variação de cor da mesma imagem repetida de *Marilyn Monroe* (Fig. 5), de 1967, pode ser a forma que Andy Warhol encontrou de dizer que em seu tempo, os objetos produzidos em série podem ser manipulados e transformados em mitos contemporâneos para o consumo das grandes massas. O movimento pop-art, no qual Warhol está inserido, certamente encontra diálogo com as teorias sociológicas sobre o consumo e espaço urbano na década de 1960.

Sabemos que a inspiração fundamental que norteou o movimento surrealista foi a da perda de sentido e a descrença na lógica funcional coerente ou inteligível da mente humana. No entanto, olhar os quadros surrealistas sob a luz das teorias da modernidade nos ajuda a entender o contexto no qual a produção artística européia do início do século XX se deu. As manifestações do absurdo nas belas artes são reflexos da recusa de qualquer razão lógica. A trajetória de Dalí está profundamente orientada por Freud, partindo especialmente da idéia de que muitos atos praticados pelos indivíduos são desconexos e independem de lógica ou encadeamento.

A respeito das obras estudadas, pode-se considerar que temos emblemáticas expressões do tempo e da castração. O tema do controle-normatização das instâncias da vida moderna foi tratado tanto por Simmel quanto por Freud, que por ora forma a base teórica para este trabalho. Não obstante, está presente em outros autores ao longo do Século XX, como a teoria dos processos civilizadores de Elias e as tiranias da intimidade de Sennett e a fluidez e volatilidade das relações em Bauman. Importante, considero, foi identificar a presença de uma mesma questão sendo manifestada na esfera teórica e na esfera artística, o que provoca uma interseção entre esses dois planos. A possibilidade de diálogo entre o surrealismo e a psicanálise, enquanto procedimento artístico e teórico, parte da atenção especial prestada à obscuridade de certos graus de consciência. Os problemas abordados nas obras de Dalí que aqui utilizei, o do espírito objetivo do tempo e o da repressão sexual, são idênticos aos de Simmel e Freud,

respectivamente.🌀

Figuras:

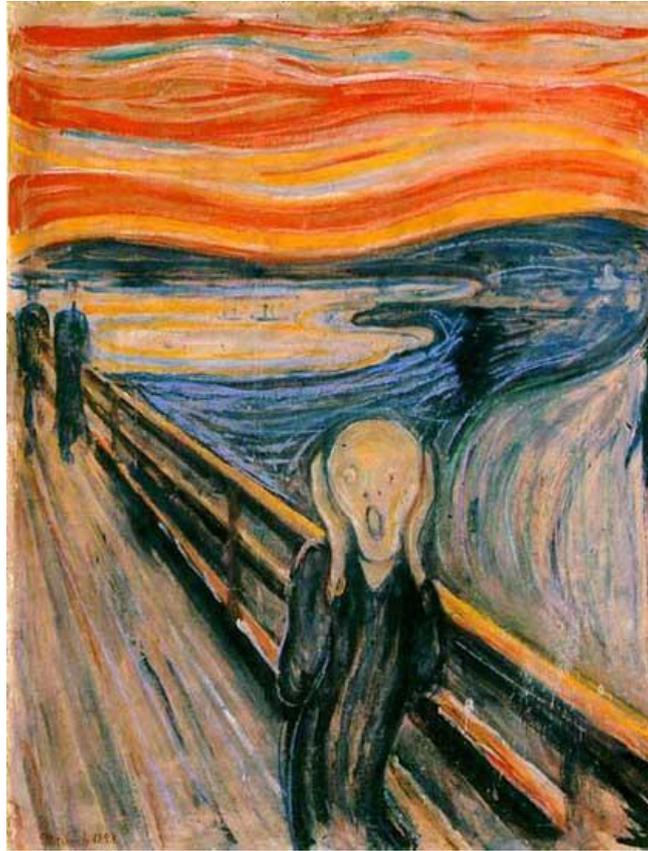


Figura 1: O grito (1893)

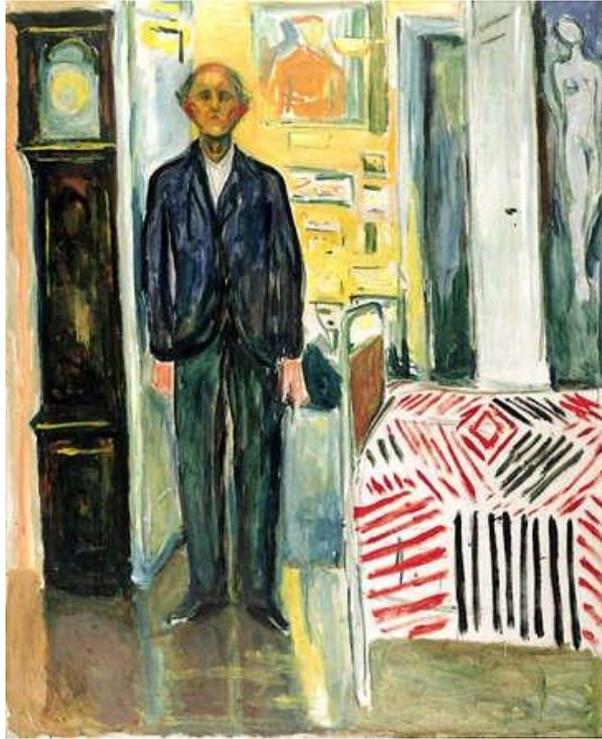


Figura 2: Entre o relógio e a cama: auto-retrato (1940)

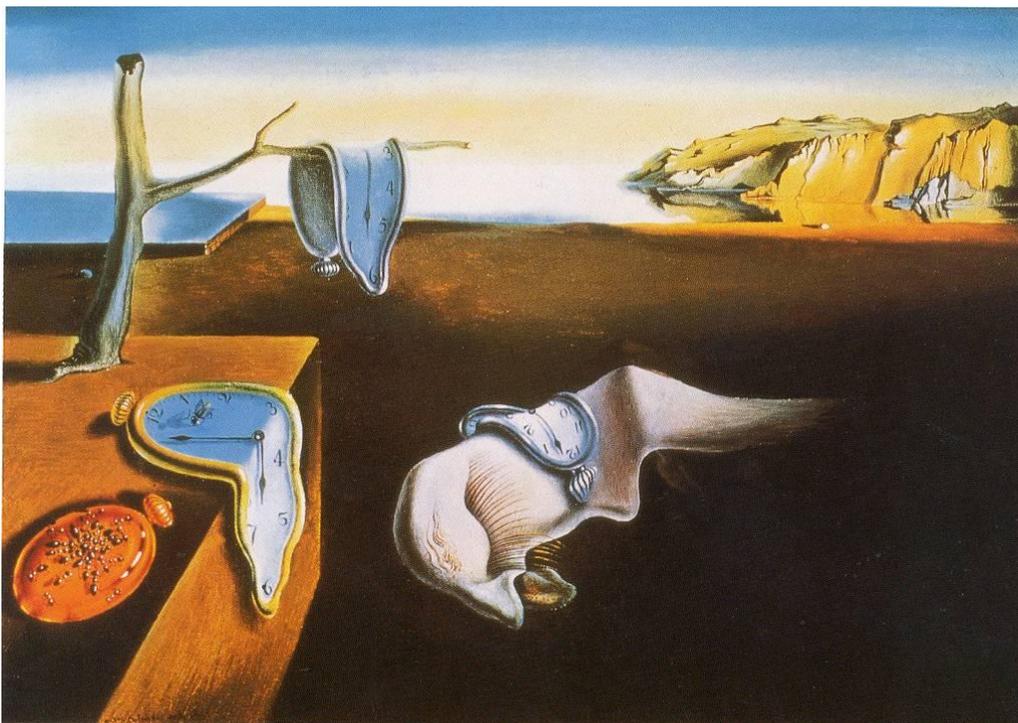


Figura 3: A persistência da memória ou relógios moles (1931)



Figura 4: O grande masturbador (1929)



Figura 5: Marilyn Monroe (1967)

Notas:

*Aluno do curso de Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

[1] Termo usado por Ernst Bloch para se referir ao expressionismo.

[2] O contexto do nascimento do expressionismo é complexo; envolve questões políticas e culturais. Primeiramente, é atravessado pelas custosas tentativas de unificação nacional alemã, que ao longo do Século XIX chegavam próximas do objetivo ao final da guerra franco-prussiana (1870), que gerou sentimentos antifranceses. Os alemães ainda precisavam, no entanto, de uma coesão espiritual para além da identidade étnica e lingüística, pois a diversidade religiosa e dos hábitos entre povos de diferentes regiões ainda impedia a conclusão do processo. Esse espírito será encontrado a partir do desenvolvimento de uma estética original e identificada com a nação alemã. Reconhecida nas letras de Goethe e Schiller, na música de Wagner e nas filosofias de Nietzsche e Schopenhauer, a produção intelectual e artística alemã cumpre com a proposta de acompanhar a poderosa tecnologia industrial, marca maior do poder político daquele país. Na arte, uma onda de debates gerou propostas de se criar uma estética essencialmente germânica e com potência de se espalhar pela Europa, inclusive sendo capaz de contestar, como alternativa dialética, o hegemônico impressionismo francês, que a essa altura consagrava nomes como Renoir e Monet e se estabelecia como grande escola de pintura européia. O expressionismo é, portanto, o contrário do impressionismo, literalmente, inclusive. Enquanto o impressionismo se refere à influência de algo externo e que incide sobre o homem, o expressionismo indica a idéia de externar algo que vem de dentro do homem. A oposição é intencional e reconhecida. Ver ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*, 1997.

[3] Sobre o conceito de dupla hermenêutica e as ressonâncias entre a sociologia e o mundo social, Giddens explica: “O desenvolvimento do conhecimento sociológico é parasítico dos conceitos dos leigos agentes; por outro lado, noções cunhadas nas metalinguagens das ciências sociais retornam rotineiramente ao universo das ações onde foram inicialmente formuladas para descrevê-lo ou explicá-lo. Mas este conhecimento não leva de maneira direta a um mundo social transparente. O conhecimento sociológico espirala dentro e fora do universo da vida social, reconstituindo tanto este universo como a si mesmo como uma parte integral deste processo”; em *As consequências da modernidade*, 1991, p.19-20.

[4] Assim se referiu Benjamin no texto *O surrealismo: o último instantâneo da inteligência européia*. Em *Obras escolhidas I*, 1994.

[5] Na primeira frase do texto a metrópole e a vida mental, Simmel diz: “Os problemas mais graves da vida moderna derivam da reivindicação que faz o indivíduo de preservar a autonomia e individualidade de sua existência em face das esmagadoras forças sociais, da herança histórica, da cultura externa e da técnica de vida (1979: p.13).

[6] Diz Simmel: os relacionamentos e afazeres do metropolitano são habitualmente tão variados e complexos que sem a mais estrita pontualidade nos compromissos e serviços, toda a estrutura se romperia e cairia num caos inextrincável (1979: 17).

[7] Simmel diz: “Se todos os relógios de Berlim se pusessem a funcionar em sentidos diferentes, ainda que apenas por uma hora, toda a vida econômica e as comunicações da cidade ficariam transtornadas por longo tempo” (p.17).

[8] Explica Freud: “A vida humana em comum só se torna possível quando se reúne uma maioria mais forte do que qualquer indivíduo isolado e que permanece unida contra todos os indivíduos isolados. O poder dessa comunidade é então estabelecido como ‘direito’, em oposição ao poder do indivíduo, condenado como ‘força bruta’. A substituição do poder do indivíduo pelo poder de uma comunidade constitui o passo decisivo da civilização” (1997: 49).

[9] “O sofrimento nos ameaça a partir de três direções: de nosso próprio corpo, condenado à decadência e à dissolução (...); do mundo externo, que pode voltar-se contra nós com forças de destruição esmagadoras e impiedosas; e finalmente de nossos relacionamentos com outros homens. O sofrimento que provém dessa última fonte talvez nos seja mais penoso do que qualquer outro. Tendemos a encará-lo como uma espécie de acréscimo gratuito, embora ele não possa ser menos fatidicamente inevitável do que o sofrimento oriundo de outras fontes (1997: 25).

[10] Dalí se refere ao método paranóico-crítico como a arte de jogar com as contradições, de suscitar nos outros as angústias e êxtases das nossas vidas (1976: 9).

[11] Na obra *Metamorfose*, enquanto Apolo tinha sido atingido por uma flecha de ouro do Cupido e assim ter se apaixonado por Dafne, a moça foi alvejada por uma flecha de chumbo, o que transformou sua vida em uma constante luta para fugir e se ver livre do deus. Porém quando Apolo alcança Dafne, já cansada e sem forças para lutar, a moça pede ajuda a seu pai, o Rio Peneu, que a transforma em árvore. Agarrado a Dafne e vendo ela se transformar em árvore, Apolo diz: “se não posso ter-lhe como minha esposa, serás enfim minha árvore”.

Referências Bibliográficas:

- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- BENJAMIN, Walter. **Surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia**. In. Obras Escolhidas I – Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BISCHOFF, Ulrich. **Munch**. Taschen, 2007.
- FEHLEMANN, Sabine (org.). **Expressionismo alemão – destaques da coleção Von der Heydt-Museum**. São Paulo: Editora MAM-SP, 2000a.
- FREUD, Sigmund. **O Mal-Estar na civilização**. Rio de Janeiro: Imago, 1997a.
- _____. **A Interpretação dos Sonhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1997b.
- _____. **Além do Princípio do Prazer**. Rio de Janeiro: Imago, 1997c.
- GIDDENS, Anthony. **As Conseqüências da Modernidade**. São Paulo: UNESP, 1991.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Aurora**. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- _____. **Fragmentos Póstumos**.
- PARINAUD, Andre. **As Confissões Inconfessáveis de Salvador Dalí**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1976.
- SIMMEL, Georg. **A metrópole e a vida mental**. In. VELHO, Otávio Guilherme (org.). O Fenômeno urbano. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.
- _____. **O Conceito e a Tragédia da Cultura** In, Jessé Souza e B. Oëlze, orgs. Simmel e a Modernidade. Brasília, Editora da UNB, 1998, p.79-108.
- _____. **O indivíduo e a liberdade**. In, Jessé Souza e B. Oëlze, orgs. Simmel e a Modernidade. Brasília, Editora da UNB, 1998, pp. 109-117.

Obras de arte estudadas:

- A persistência da memória o relógios moles (1931), Salvador Dalí.
- O grande masturbador (1929), Salvador Dalí.

Outras obras de arte citadas:

- O grito (1893), Edvard Munch.
- Entre o relógio e a cama (1940), Edvard Munch.
- Marilyn Monroe (1967), Andy Warhol.