

O jogo anadiômeno nos andróginos de Ismael Nery

No *Álbum* de 1984, que comemora os 50 anos da morte de Ismael, e que reúne depoimentos de amigos e contemporâneos, há uma sessão que se intitulou *O par amoroso: do colóquio à fusão*.¹ Dos 21 quadros da série, em 7 deles o casal apresenta-se com certa organicidade, estando as duas personagens ombreadas e sexualmente definidas, numa postura de confabulação. De resto, dois terços da série, a iconografia produz um movimento que sobrepõe, transpassa, embaralha e mescla cabeça, rosto, membros, órgãos genitais. O resultado é a fusão de dois corpos, masculino e feminino, a formar o par amoroso, integrado ao cosmo, o que Ismael resolve plasticamente envolvendo as figuras em extensões sombreadas ou transparências que minimizam o contorno. Nestes quadros, o artista enfatiza a procura pela unidade primordial, como se *quisesse* traduzir plasticamente o momento do ‘reencontro’ do Andrógino de *O Banquete* de Platão, ou resolver pictoricamente o preceito de André Breton: a complementariedade dos dois amantes lhes permite engendrar o cosmos, como este os engendra a eles.

E se na série *O par amoroso: do colóquio à fusão* vemos Ismael resolver plasticamente o abraço amoroso que integra os amantes em uma só figura, somos surpreendidos quando nos deparamos com o quadro *Pecado Original (s/d)*. Nele, vemos o momento da separação, da desintegração, entre Adão e Eva. No quadro *Pecado Original*, o movimento plástico não se dá em sístole, para dentro, como nos quadros de ‘encontro’, em que os casais se abraçam e se integram. Em *Pecado original*, vemos um movimento em diástole, para fora, em que as figuras da mulher, do homem e da árvore antropomórfica, com os pés e membros inferiores das três figuras ainda unidos, porém, em posição de ‘avançar’. Eva agarrada às costas de Adão, o quadro retrata os segundos que antecedem a queda do homem, a separação com a natureza e a maldição da dominação feminina. No poema de 1932, Ismael/Ismaela se lê:

¹ NERY, 1984, pp. 152-162.

A minha irmã é minha edição feminina e meu castigo.
Dá a todos o que eu nunca de mulher alguma recebi.
Se eu não soubesse que sou também o seu castigo
Há muito tempo que seria fraticida ou suicida.²

O texto literário confirma o texto pictórico. Na análise de Sant' Anna³, há uma “edição feminina” colada a seu ser masculino, como no quadro *Andrógino*. No substrato da duplicidade e da linguagem religiosa, a metáfora possível do primeiro casal Adão e Eva presente na sua obra. Ismael/Ismaela no texto, assim como Ismael/Adalgisa na pintura, falam da fenda e de uma colagem, da unidade perdida re-inscrita.

No *Gênesis*, que Ismael conhecia muito bem⁴, a origem de toda nostalgia está na perda da androginia como resultado da Queda: a separação que retira o elemento feminino do corpo uno e o automatiza resulta numa degradação tanto na ordem cósmica, quanto na ordem física. O homem primordial foi o Adão em sua totalidade, bissexuado, inteiro em sua essência, que depois de uma queda, um sono ou um duelo com os deuses teria sido dividido em dois seres - homem e mulher - ficando assim a natureza humana condenada a uma vida incompleta e de insatisfação, até o momento em que os dois se unem novamente em gozo e plenitude atingindo outra vez o estado de andrógino primordial.

Na série de ‘par amoroso’ as duas figuras fundem-se num abraço que embaralha as personagens. “Corpos que se entrelaçam, entrecruzam, entredevoram, renascendo em uma outra forma.”⁵ Fusão demonstrada e desejada também em versos como “Eu sou o marido e a mulher” do poema *Eu*. Reconhecemos Ismael e Adalgisa entre os amantes representados iconograficamente, mas descobrimos que funciona apenas como figuras alegóricas e nunca como representação de um estado de ânimo do casal Ismael / Adalgisa. Os críticos afirmam que o artista brasileiro fazia do casal humano, o centro de seu universo plástico, inclusive quando o assunto era erótico ou

² NERY, 2000, p. 74.

³ Apud, NERY, 2000, p. 61.

⁴ Não temos referências concretas sobre as leituras que povoaram a imaginação de Ismael. O artista não deixou biblioteca e os contemporâneos dizem que Ele era leitor assíduo da Bíblia, desde a infância, e que tinha grande interesse por tratados de anatomia.

⁵ NERY, 2004, p. 19.

sexual.⁶ Para o artista brasileiro, na abstração do tempo e do espaço, não havia lugar para divisões entre sexo, erotismo e castidade, tudo era voltado para uma mesma experiência mística. Seu projeto de desintegração do corpo pictórico encerrava o desejo de encontrar a essência da forma divina como energia pura, o que o levou a criar o sistema filosófico que denominou *Essencialismo*, uma espécie de catolicismo reformado, com base no cristianismo primitivo, a partir do Evangelho de São João, do pensamento de Santo Agostinho e de Santo Tomás de Aquino, da leitura de Nietzsche e dos pré-socráticos, para ser vivido no dia-a-dia, concretamente, e que aceitava aspectos do Comunismo e do Surrealismo, ambos vistos como “o evangelho da nova era, a ponte da libertação”.⁷

O termo “androginia”, até onde se tem notícia, foi empregado pela primeira vez em *O Banquete* de Platão. Segundo o mito, na voz do comediógrafo Aristófanes, havia, a princípio, três espécies de homens e não duas. O terceiro gênero chamava-se *Andróginos*, porque pelo aspecto e pelo nome lembravam o macho e a fêmea. Estes, não foram felizes para sempre, uma vez que, escalando o Olimpo para fazerem guerra aos deuses, receberam de Zeus cruel castigo: através de um raio, foram cortados ao meio e separados irreversivelmente. A partir disso, deveriam passar o resto da eternidade à procura de sua metade perdida.⁸

É complexa, densa e extensa a doutrina do andrógino, segundo Mircea Eliade. O tema é encontrado na *Torá*, em seitas gnósticas cristãs, nas doutrinas neo-platônicas e neo-pitagóricas, em doutrinas orientais. São Paulo e o Evangelho de João incluíram a androginia entre as características da perfeição espiritual. Entre os teósofos neoplatônicos e neopitagóricos e entre os hermetistas que invocam o Pimandro de Hermes Trismegistro ou entre os numerosos gnósticos cristãos, a perfeição humana era imaginada como uma unidade sem fissuras. Na ideia de bissexualidade universal, como consequência

⁶ NERY, 1984, pp.194-196.

⁷ ARRIGUCI JR., 2000, p.109.

⁸ PLATÃO, 1997, pp. 125-126.

da bissexualidade divina, enquanto modelo e princípio de toda existência, encontra-se a ideia de que a perfeição consiste numa unidade-totalidade. Tudo o que é por excelência deve ser total, comportando a *coincidentia oppositorum* em todos os níveis e em todos os contextos. Isto se verifica tanto na androginia dos deuses quanto nos ritos da androginização simbólica, mas igualmente nas cosmogonias da origem do Mundo a partir de um ovo ou de uma totalidade primordial em forma de esfera.⁹

No Renascimento, entre os alquimistas, aparece a imagem do andrógino primordial; na tradição cabalística, a perda da androginia é o paradigma de toda a nostalgia e só poderá ser restaurada pela reintegração da harmonia original; para o místico luterano Boehme, Adão era um ser andrógino e o aparecimento dos sexos teria sido uma consequência direta da queda; para Swedenborg, o andrógino, semelhante aos anjos, fora no começo e será de novo no fim dos tempos; o homem voltará a ser andrógino. Entre os românticos alemães, que trabalharam com o tema do homem primordial, o andrógino seria o tipo de homem perfeito do futuro. Ritter (médico, amigo do poeta Novalis) dizia que o homem do futuro seria andrógino, como Cristo. Eva teria sido engendrada pelo homem sem a ajuda da mulher; Cristo, pela mulher sem a ajuda do homem; o Andrógino nascerá dos dois. O crescimento espiritual se daria pela unidade completa entre o esposo e a esposa. Ao descrever a nova humanidade, Ritter utiliza a terminologia alquímica, indícios de que a alquimia era uma das fontes dos românticos em sua re-atualização do mito do andrógino. Wilhelm Von Humboldt tratou do mesmo assunto. Friedrich Schlegel abordou o ideal do andrógino, criticando a acentuação dos caracteres exclusivamente masculinos ou femininos a que se chega pela educação e pelos costumes modernos. Pois, escrevia ele, a finalidade para o qual deve tender a espécie humana é a reintegração progressiva dos sexos até a obtenção da androginia. Para Fraz Von Baader, o andrógino "(...) no designa ni una simple ausencia de sexo ni un hermafroditismo, sino que constituye una síntesis original de los principios

⁹ ELIADE, 1999, pp. 103-105.

activo y pasivo”.¹⁰ Na França, em *Serafita* (1835), Balzac ilustrara as doutrinas de Swedenborg sobre o andrógino como homem perfeito. Théophile Gautier, em *Mademoiselle de Maupin* (1835), conta a história de uma jovem que decide passar-se por homem. De beleza extraordinária, seduz a homens e mulheres, igualmente.

Porém, se os andróginos do Romantismo aparecem com suas alegorias otimistas de fraternidade e reconciliação, os artistas prerrafaelitas, simbolistas e decadentistas, por sua vez, multiplicaram a presença do andrógino com aspectos um tanto sombrios. Como ginandro, temos o caso da *femme fatale*. É a mulher devoradora, como a Salomé de Wilde, ilustrada por Beardsley. As ninfas e sirenas de *fin de siècle* repetem estereótipos femininos associados ao debilitamento, a consumissão da virilidade e à malignidade, o que pode ser uma expressão que tenta romper com a ordem burguesa, mas também símbolo de um novo terror masculino ante a presença rebelde da mulher. Sob outro aspecto, temos a figura do adolescente virginal, o andrógino com aparência de efebo, nem homem nem mulher. Neste caso, alude-se diretamente a uma experiência da homossexualidade como transgressão e como imagem da eterna juventude. No campo pictórico a imagem é projetada nas figuras lânguidas e evanescentes dos prerrafaelitas (Rosetti, Salomon, Burne-Jones) e simbolistas (de Gustave Moureau a Gustav Klimt).¹¹

Em síntese, o tema do andrógino, no último quartel do século XIX, aparece circundado por duas perspectivas: a) patologizado, no contexto da medicalização do sexo; b) como tema de angústia da literatura decadentista que trata de um andrógino atormentado pela falta de identidade, um hermafroditismo mórbido com a perda de seu simbolismo cósmico, já que não seria mais aquele tipo de homem perfeito, purificador das origens e promessa de humanidade espiritualizada, que aparecera no Romantismo da primeira metade do século XIX. Em *L'Androgyne* de Josephin Péladan (1891), oitavo tomo de uma série de romances intitulados *La décadence latine*, o andrógino é compreendido unicamente como um hermafrodita no qual os dois sexos coexistem

¹⁰Cf. LIBIS, 2001, pp. 82-84.

¹¹ GARCÍA, op. cit., p. 234.

anatomicamente e fisiologicamente. Trata-se não de uma plenitude de vida à fusão dos sexos, mas de uma superabundância de possibilidades eróticas. Em *Às avessas* (*Às rebours*), de Huysmans, uma espécie de bíblia dos decadentistas, Miss Urânia, “uma americana de corpo bem-feito, de pernas nervosas, músculos de aço, braços de ferro”, avizinhou-se do “andrógino”. Dotada de “encantos ágeis e vigorosos de um macho”, diante da qual o protagonista des Esseintes sente-se “afeminar-se” debilmente, e com quem deseja trocar de papel sexual numa relação amorosa, sonho frustrado, porque não existia, no corpo da parceira cobiçada às avessas, “a transmutação das ideias masculinas”.¹²

Assim, no começo do século XX, no retorno de uma imagem mais positiva da androginia, não só uma nova literatura médica discutiu a questão legal, ética e fisiológica da homossexualidade. A arte, especialmente entre os surrealistas, ressuscitou a imagem milenar do andrógino como ‘homem primordial’ que existira no começo do mundo. Em 1938 foi publicado na revista surrealista *Minotaure* o artigo de Albert Béguin¹³ intitulado *L’androgynie*, abordando o mito do andrógino desde os gregos, passando por Boehme, pelos românticos alemães, até *Serafita* de Balzac, romance que Eliade considera a última grande criação literária europeia a dar brilho à imagem do andrógino, como imagem exemplar de homem perfeito, tal como é tratado pela antropológica arcaica.¹⁴ Xavière Guthier mostra como em Breton, Eluard e Aragon, o vocabulário amoroso sacraliza seu objeto, reiterando o mito cortês da mulher.¹⁵ Isto aparecia já claramente na literatura romântica, mas a mulher romântica segue estando associada a uma escatologia teológico-religiosa. A mulher, na perspectiva dos surrealistas, é promovida a uma dignidade de ser, em termos frequentemente exaltados que fazem dela uma espécie de mediação entre o mundo e o homem. Ao fazê-lo, o discurso erótico do poeta tem vocação cósmica ao mesmo tempo em que aponta para a restauração andrógina.

A potência do feminino

¹² HUYSMANS, 2011, pp. 169-170.

¹³ BÉGUIN, 1938, pp. 10-13.

¹⁴ ELIADE, op. cit., p. 101.

¹⁵ GUTHIER, 1971.

A grande mulher cresce. Agora o mundo é seu retrato (...). E a aparência do céu já é alterada por esse crescimento mágico. Os cometas caem nos corpos devido à desordem de seus cabelos. Suas mãos, sim, o que toco participa sempre de suas mãos. Eis que não passo de uma gota de chuva sobre a sua pele (...). Que meus pássaros se percam em teus olhos. Podes matar-me, puedes matar-me: aqui estão minhas florestas, meu coração, minhas cavalgadas. Meus desertos. Minhas mitologias. Minhas calamidades. A infelicidade.¹⁶

O culto à mulher foi uma das principais marcas do Surrealismo. No romance *O Camponês de Paris*, de Aragon, publicado em 1926, a mulher toma o lugar de todas as formas.¹⁷ Em *Nadja*, de Breton, publicado em 1928, a mulher era “um gênio livre, algo como um desses espíritos do ar que certas práticas mágicas permitem momentaneamente prender-se a alguma coisa, mas aos quais não seria possível submeter-se”.¹⁸ Em *Amor Louco*, de 1937, Breton fala de sua personagem: “Um dia virá em que o homem saberá reconhecer-te como seu único senhor e prestar-te honras até mesmo nas misteriosas perversões em que o envolve.”¹⁹ Para Breton, as ideias das mulheres se afirmariam em detrimento das dos homens, cuja falência era visível, e cabia aos artistas, ainda que fosse somente como protesto contra o “escandaloso estado de coisas”, assegurar “a suprema vitória de tudo que vem do sistema feminino no mundo em oposição ao sistema masculino”.²⁰

Tanto em *Nadja* (1928), quanto em *L'Amour Fou* (1937) e, por fim, chegando ao sucesso de sua busca por esse amor em *Arcane 17* (1944), Breton trabalha a ideia de um amor que fosse capaz de unir os amantes de forma que saíssem da sua própria realidade, tornando-se somente um ser único, confundidos em suas individualidades: “...todo ser humano foi jogado na vida a procura de um ser de outro sexo, e um só, que combine com ele sob todos os aspectos (...) um único bloco de luz.”²¹ O momento do encontro é o momento da fusão total, unidade integral, orgânica e psíquica. André Breton atualiza, assim, a visão platônica sobre a androginia, em que o homem está condenado a conhecer

¹⁶ ARAGON, 1996, p. 195.

¹⁷ ARAGON, 1996, p. 194.

¹⁸ BRETON, 1999, p. 105.

¹⁹ BRETON, 1971, p. 99.

²⁰ FER, 1998, p.171.

²¹ BRETON, 1986, p. 23.

a mulher que é sua metade perdida, destinada a ele desde o nascimento e que será amada por ele até o dia de sua morte. “Amor, único amor que existe (...), sempre adorei a tua sombra, a tua sombra mortal.”²² E para André Breton, assim como a mulher é etimologicamente o símbolo do homem, também o casal andrógino que formam pelo amor constitui uma plenitude que é a “recriação, a recolocação perpétua do mundo num só e único ser (...) capaz de conseguir (...), com seus mil e um raios, o avanço do mundo”.²³ A mulher seria a chave do cosmo.

Parece-me que o que se disse até aqui já foi suficiente para percebermos que convém certa parcialidade para não cairmos numa armadilha e nos iludirmos à primeira vista com um possível ‘feminismo’ dos surrealistas ou com uma possível declaração de apreço à androginia que favoreça a união homossexual. A maior experiência do Surrealismo é a descoberta da alteridade, é verdade. O Surrealismo valorizou e atraiu a atenção para tudo o que o ‘chamado à ordem’, católico ou burguês, havia reprimido – o erótico, o bizarro, a substância inconsciente da atividade mental, a magia e o mito, numa aproximação direta com a psicanálise freudiana. O tema da sexualidade, tema central de suas preocupações, chega a ser bastante abrangente em suas implicações políticas. E não se tratava apenas de questionar a ‘realidade’, mas também de questionar a forma pela qual ela era normalmente representada.²⁴

Portanto, a valorização do ‘feminino’ que aparece no substrato do Surrealismo tem como maior função o combate ao racionalismo do século anterior, visto como moralmente falido. A mulher, ligada à loucura, à histeria e ao primitivo, era a alteridade que procuravam. Os surrealistas, assim, não somente aceitavam a mulher em seu meio²⁵, mas ainda aspiravam e celebravam o lado ‘feminino’ da sua própria personalidade que havia sido reprimido. A fantasia, portanto, não era somente sobre a feminilidade, mas também sobre os desejos dos homens e

²² BRETON, 1971, p. 99.

²³ Idem, p. 104.

²⁴ FER, op. cit., 172.

²⁵ É comum, entre historiadores da arte, afirmar que o Surrealismo foi o movimento artístico, até então, que mais teve mulheres em seus campos de atuação, seja na poesia, nas artes, nas pesquisas ou no ensaio.

XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH
BRASIL

sobre a masculinidade. A mulher na estética surrealista, além de musa do artista na maior parte das vezes, “mais do que uma realidade, presença no tempo e no espaço da experiência histórica, ela é uma ‘metáfora’”.²⁶

²⁶ FER, op. cit., 171

XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

———— Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013 ————

ANPUH
BRASIL