

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN – IAD
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS

Letícia Fonseca Braga Machado

Gênero e representações da feminilidade no surrealismo:
Leonora Carrington e Remedios Varo como estudos do caso

Juiz de Fora

2019

Letícia Fonseca Braga Machado

Gênero e representações da feminilidade no surrealismo:
Leonora Carrington e Remedios Varo como estudos de caso

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares, do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre.

Orientadora: Prof. Dra. Maria Lucia Bueno Ramos

Juiz de Fora

2019

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Machado, Leticia Fonseca Braga.

Gênero e representações da feminilidade no surrealismo : Leonora Carrington e Remedios Varo como estudos de caso / Leticia Fonseca Braga Machado. -- 2019.

121 p. : il.

Orientadora: Maria Lucia Bueno

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2019.

1. Gênero. 2. Surrealismo. 3. Arte. I. Bueno, Maria Lucia , orient.
II. Título.



INSTITUTO DE
ARTES E DESIGN
IAD - UFJF



TERMO DE APROVAÇÃO DA DISSERTAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS

Letícia Fonseca Braga Machado

Nome da aluna

Gênero e representações da feminilidade no surrealismo: Leonora Carrington e Remedios Varo como estudos de caso

Título

Profa. Dra. Maria Lucia Bueno Ramos

Orientadora

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, Área de Concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares, Linha de pesquisa: Arte, Moda: História e Cultura, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Aprovada em 28/8/2019

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Maria Lucia Bueno Ramos (Orientadora – UFJF)

Profa. Dra. Renata Cristina de Oliveira Maia Zago (UFJF)

Profa. Dra. Mariza Martins Furquim Werneck (PUC/SP)

Às mulheres artistas e pesquisadoras.

AGRADECIMENTOS

Agradecer é um momento de olhar para todo o percurso e perceber que ele não teria sido possível sem uma rede de apoio. Um trabalho nunca é responsabilidade de um único autor, ele só se concretiza porque existem muitos colaboradores, outros, inclusive invisíveis. Agradecer é uma tarefa que preenche nossos corações, mas também, em certa medida, ingrata, pois inevitavelmente deixamos de mencionar muitos.

Agradeço aos meus pais, Maria e Jairo, por apoiarem esse mudar de rumos e novo seguir em frente nesses caminhos fascinantes da pesquisa em arte, e pelo amor de sempre. À minha mãe, em especial, pela compreensão incondicional. À minha amiga querida e artista admirada, Priscilla de Paula, pelo incentivo inicial bibliográfico e pelo afeto imprescindível durante toda a minha trajetória de pesquisa. Não tenho palavras para agradecer todo o apoio de minha professora e orientadora, Maria Lucia Bueno, por me abrir para um mundo de pesquisa de gênero em artes, por topar minhas ousadas mudanças de sentido e por efetuar a pesquisa presencial na biblioteca do INHA de Paris. É um privilégio poder contar com essa abertura que só nos faz engrandecer, hoje me torno capaz de prosseguir na pesquisa e me inspirar na sua capacidade de dar conta tão bem de tantos afazeres. Aos meus professores de mestrado, principalmente pela poderosa inquietação deixada despretensiosamente por Rosane Preciosa, Luis Alberto Rocha Melo e pela troca sensível que estabeleci com Gláucia Villas Bôas. Meus agradecimentos sinceros pelo trabalho burocrático diligente e indispensável a Lara Velloso e Flaviana Polisseni, secretárias do PPG-ACL da UFJF, e também pela paciência.

Sou muito grata a Victor Nunes, pelo cuidado, zelo e revisão, permeados por muitas horas de argumentação e conversas voltadas para o engrandecimento desta pesquisa. À minha querida amiga de todas as horas Jessica, pelo olhar acadêmico super competente e crítico. Não poderia deixar de mencionar todo o apoio em todas as esferas possíveis de meu amigo-infinito, Brahwlio. Aos meus colegas de mestrado, pelo compartilhamento do curso durante esses anos, mas em especial aos amigos Henrique Grimaldi, Thalita Castro e Paulo Rafael. Só foi possível concluir esta etapa pelos incontáveis sopros de esperança e alento que me proporcionaram.

Às minhas companheiras e companheiros de circo, pela incrível e inevitável permeabilidade da pesquisa acadêmica com a pesquisa artística. Às grandes mulheres artistas: Carol Tagliati, Sandra Zanella, Deborah Lisboa, Aline Henriques.

Ao super Pedro, pela amizade forte e inesperada e a Raissa Salgado, pelo pontapé inicial nas artes do corpo.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora, pelo acolhimento e pelo comprometimento à educação e pesquisa, em tempos tão difíceis nesse país. Sou grata por compor parte desta história que não só resiste, mas cresce.

Meus sinceros agradecimentos à professora Mariza Werneck, da PUC/SP e à professora Renata Zago, da UFJF, por aceitarem fazer parte da minha banca. Agradeço também ao professor Everaldo Costa, da UnB e a Lis Nasser, por fazerem o intercâmbio de livros imprescindíveis para a realização dessa pesquisa. Por fim, gostaria de deixar meu agradecimento a todos àqueles que omiti por esquecimento ou simplesmente porque não pude ou não consegui fazê-lo da melhor forma.

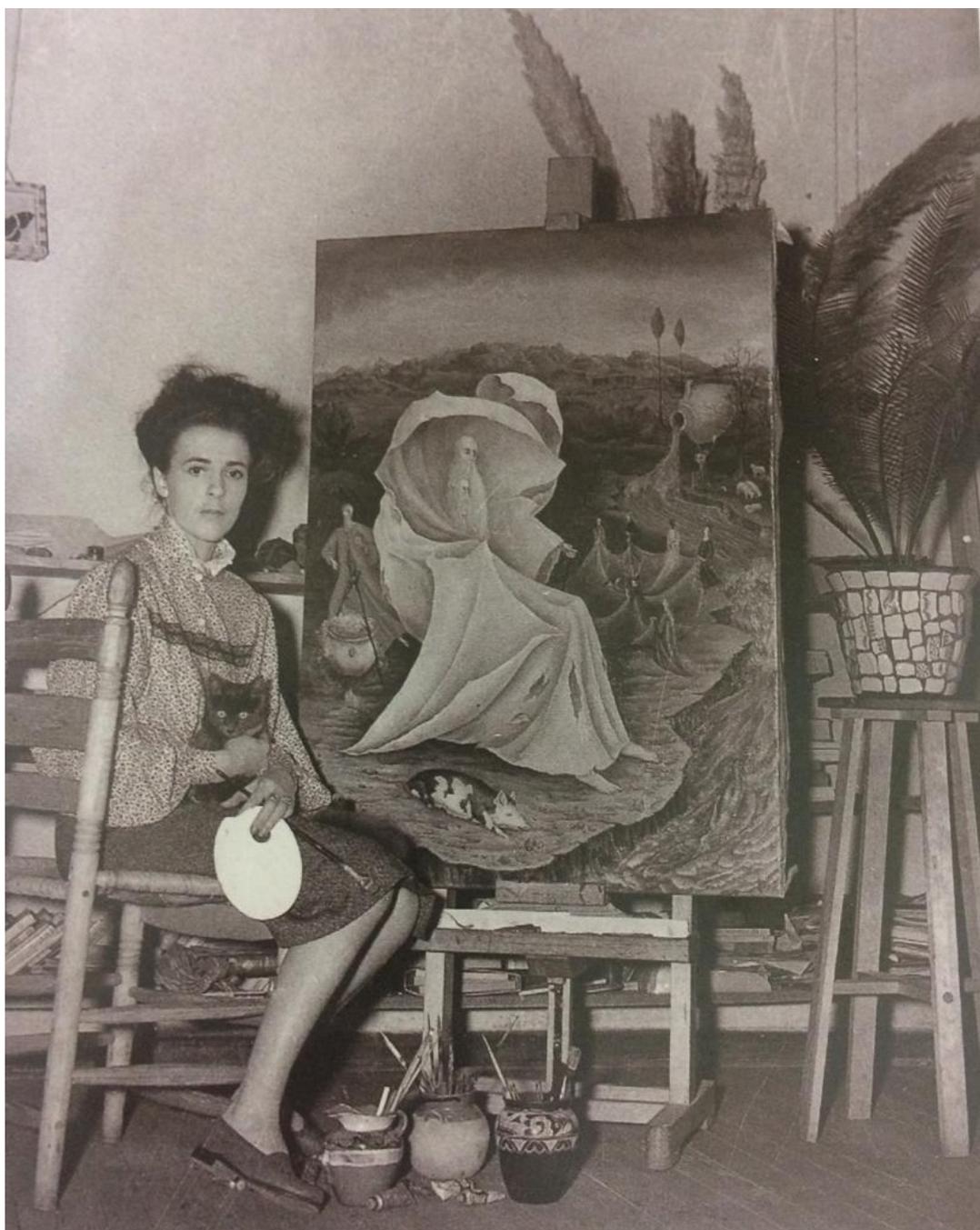
Não há nada pior do que uma mulher julgada por homens. Todos os golpes são permitidos, a começar pelos mais sujos. Não somos nem mesmo estrangeiras: falam por nós o tempo todo, porque não sabemos o que temos a dizer. Não sabemos tão bem quanto os machos dominantes, habituados há séculos a escrever livros sobre as questões da nossa feminilidade e o que ela implica. (DESPENTES, 2016, p.100).

FIGURA 1 – REMEDIOS VARO, MEXICO CITY



FONTE: Kaplan, 1988, p. 91.

FIGURA 2 – LEONORA CARRINGTON IN HER STUDIO, 1947. PHOTOGRAPH: CHIKI WEISZ



FONTE: Aberth, 2010, p. 69.

RESUMO

O surrealismo foi uma vanguarda artística que elevou a mulher como musa, catalisadora da liberação criativa do artista, fonte de imaginação e de acesso privilegiado às dimensões inconscientes e revolucionárias. Muitas artistas se relacionaram com o grupo de Breton e produziram ativamente, ainda que não sejam lembradas como contribuintes importantes para o movimento. Entre elas figuram Remedios Varo e Leonora Carrington, que chegaram ao grupo num momento de maior fluxo de mulheres artistas, os finais dos anos 1930. O presente trabalho pretende analisar, a partir das discussões de gênero, o modo operativo dominante da História da Arte e das instituições de arte, e também as condições de sociabilidade das artistas de forma geral e especificamente das que são estudo de caso. Em um segundo momento, busca-se compreender como elas articulam em suas obras as noções de mulher, feminino e corpo, em comparação com as produções de alguns surrealistas contemporâneos a elas, como as de André Breton, Hans Bellmer e Max Ernst. Por fim, a partir de um panorama geral sobre a vida e obra dessas duas artistas durante o exílio no México, tenta-se olhar para suas produções a partir das mesmas perspectivas. Busca-se compreender se as obras de Carrington e Varo reproduzem as concepções atreladas à musa surrealista ou se elas procuram as subverter, em um diálogo que permite um paralelo sobre a diferença que estabelecem com a perspectiva masculina acerca do feminino, da mulher e de seus papéis sociais.

Palavras-chave: Surrealismo, representações da feminilidade, Remedios Varo, Leonora Carrington, gênero.

ABSTRACT

Surrealism was an artistic avant-garde that elevated a woman as a muse, catalyst for the artist's creative release, source of imagination and privileged access to the unconscious and revolutionary dimensions. Many artists relate to the Breton group and actively produce, although they are not remembered as important contributions to the movement. Among them are Remedios Varo and Leonora Carrington, who arrived at the group at the time of the greatest flow of female artists, the last years of 1930. The present work intends to analyze, from the gender discussions, the dominant operational mode of Art History and art institutions, and also as conditions of sociability of artists in general and specific to what are the case studies in a second moment, we seek to understand how they articulate in their works the notions of woman, female and body, in comparison with the productions of some contemporary surrealists, such as André Breton, Hans Bellmer and Max Ernst. Finally, from an overview of the life and work of these two artists during exile in Mexico, we try to look at their productions from the same perspectives. We seek to understand if the works of Carrington and Varo reproduce the conceptions linked to the surrealist muse or if they seek to subvert them, in a dialogue that allows a parallel about the difference they establish with the masculine perspective about the feminine, the woman and their social roles.

Keywords: Surrealism, representations of femininity, Remedios Varo, Leonora Carrington, gender.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Remedios Varo, Mexico City.....	7 ¹
Figura 2	Leonora Carrington in her Studio, 1947.....	8
Figura 3	René Magritte, I do not see the (woman) hidden in the Forest, 1929.....	17
Figura 4	Max Ernst. Encontro de amigos, 1922.....	32
Figura 5	Departamento para a pesquisa surrealista, 1924.....	34
Figura 6	The surrealist group, 1930.....	34
Figura 7	Man Ray, montage of portrait photographs, 1934.....	35
Figura 8	Max Ernst. Lolop introduces the surrealist.....	36
Figura 9	Germaine Berton, photograph reproduced in La revolution surrealiste, 1924.....	37
Figura 10	Max Ernst at St. Martin d'Ardeche sitting with sculptures, 1938.....	47
Figura 11	Leonora Carrington at St. Martin d'Ardeche, 1938.....	47
Figura 12	Group Photograph of artists exile, New York, 1942.....	48
Figura 13	Benjamin Peret and Remedios Varo sitting in front of Villa Air-Bel, Marseilles, 1941.....	54
Figura 14	The doll, text illustration to die Puppe, Carlsruhe, 1934.....	69
Figura 15	The doll, photograph first published as n 5 in die Puppe, 1934.....	71
Figura 16	The doll, from minotaure .n. 6, Paris, winter, 1934.....	71
Figura 17	The second doll, photograph editions Flipacchi, Paris.....	72
Figura 18	The second doll, photograph editions Flipacchi, Paris.....	72
Figura 19	The second doll, photograph editions Flipacchi, Paris.....	73
Figura 20	Double agent, 1936.....	77
Figura 21	Attirement of the Bride, 1940.....	78
Figura 22	Portrait of Max Ernst, 1939.....	79

¹ Figuras 1 e 2 localizadas nos elementos pré-textuais.

Figura 23	As in a dream, 1938.....	80
Figura 24	Homo Rodans, 1959.....	81
Figura 25	Aproximação da puberdade ou As Pleíades.....	83
Figura 26	Souvenir of the Valkyrie, 1938.....	86
Figura 27	Portrait of Joan Powell, 1936.....	88
Figura 28	Self-Portrait (inn to the dawn house), 1937-8.....	90
Figura 29	Tirada de tarot em cuaderno de Remedios Varo.....	98
Figura 30	Tirada de 9 del tarot de Marsella.....	99
Figura 31	Primavera (Printemps), gouache, 1943-1944.....	101
Figura 32	Invierno (Hiver), gouache, 1943-1944.....	102
Figura 33	El mundo mágico de Los Mayas, 1963.....	102
Figura 34	Self portrait in orthopedic black tié, 1973.....	105
Figura 35	La artista viajando incógnita, 1949.....	106
Figura 36	Exploración de las fuentes del Rio Orinoco, 1959.....	108
Figura 37	Mujer Lechuza Volando. 1957.....	111
Figura 38	Creación de las aves, 1957.....	110
Figura 39	Mujer saliendo del psicoanalista, 1960.....	111
Figura 40	The house opposite, 1945.....	112
Figura 41	Sidhe the white people of the Tuatha de Danaan, 1954.....	113
Figura 42	Três mulheres com corvos, 1951.....	114
Figura 43	Grandmother moorhead's aromatic kitchen, 1975.....	115

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	14
2	CAPÍTULO I - O CÍRCULO SURREALISTA PARISIENSE E AS MULHERES ARTISTAS.....	17
2.1	O OLHAR DE GÊNERO PARA UMA HISTÓRIA UNIDIMENSIONAL DO SURREALISMO.....	18
2.2	CONDIÇÕES DE SOCIABILIDADE DAS MULHERES NOS PRIMEIROS ANOS DO SURREALISMO.....	26
2.3	LEONORA CARRINGTON E REMEDIOS VARO NO FLUXO DAS MULHERES ARTISTAS NOS ANOS 1930.....	40
3	CAPÍTULO II - AS REPRESENTAÇÕES E OS MITOS DA FEMINILIDADE NO SURREALISMO: UM OLHAR A PARTIR DAS OBRAS.....	56
3.1	GÊNERO: OS PADRÕES E MITOS DA FEMINILIDADE.....	56
3.2	O IDEAL <i>FEMME-ENFANT</i> E A EROTIZAÇÃO DE CORPOS FEMININOS.....	66
3.3	AS MITOLOGIAS E O FEMININO.....	81
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
	REFERÊNCIAS.....	118

1 INTRODUÇÃO

Quando olhamos para a sociabilidade e a inserção da produção das artistas no grupo surrealista parisiense, percebemos a existência de uma assimetria se contrapormos a integração dos homens ao movimento. Esta constatação produz uma inquietação principalmente se considerarmos que o surrealismo foi a vanguarda artística da primeira metade do século XX que teve a maior afluência de mulheres artistas. Mas, diferentemente, elas não se organizaram coletivamente, nem produziram em conjunto durante o período em que se encontravam de algum modo associadas ao grupo. Frequentemente elas estabeleciam uma convivência dentro de grupos menores, baseados em relações de afeto. Esta inquietação torna-se ainda mais aguda quando consideramos o lugar fundamental que a mulher e as concepções do feminino ocuparam no corpo poético-teórico surrealista.

Partir desse entendimento nos permite constatar que a versão convencional da formação do movimento surrealista e a construção de sua história passa por uma compreensão de gênero. Ainda que consideremos as condições da época, percebemos que o círculo social de Breton, apesar de vanguardista, não deu conta, de uma forma mais complexa, da questão de igualdade entre os gêneros, ainda que existisse o desejo de elevar a mulher a um papel revolucionariamente transformador dentro do surrealismo.

Os estudos de gênero nos impelem a questionar os olhares unidimensionais sobre a história do surrealismo e sobre as representações da feminilidade que constela. Além da sociabilidade em geral, é importante tentar compreender as particularidades que partem das perspectivas das mulheres artistas que se relacionaram tanto formativa quanto tematicamente com o grupo. Para tanto, a pesquisa atual parte das relações e das obras das artistas Remedios Varo e Leonora Carrington, como estudos de caso para uma compreensão comparativa. As duas artistas são contemporâneas à mesma fase do surrealismo, os anos finais da década de 1930, quando o movimento já se encontrava consolidado e internacionalizado. Essa fase também marca um crescente, tanto do fluxo de artistas mulheres, como das linguagens figurativas e narrativas em contraposição às derivadas do automatismo psíquico. Como veremos, as imagens figurativas são um espaço privilegiado para os estudos sobre o gênero na arte, onde as representações simbólicas sobre o feminino e seus papéis são mais palpáveis.

O foco em Remedios Varo e Leonora Carrington possibilita não só compreender a estruturação do mundo da arte ocidental, mas também realizar uma análise específica das

representações de feminilidade em suas obras, para colocá-las em paralelo aos imaginários surrealistas como os da musa, da mulher-criança, da criatura celestial, objeto erótico, entre outros mitos sobre o feminino. Remedios Varo e Leonora Carrington migraram para o México no início da década de 1940 e nesse novo momento, onde transcendem o surrealismo, passaram a trabalhar colaborativamente, a partir de suas afinidades criativas e afetivas. A fase do México das duas artistas é considerada o período maduro de suas trajetórias, na qual desenvolvem uma linguagem pictórica pessoal. A produção da década de 1930 já aponta para um surrealismo heterogêneo, onde existe um tensionamento das representações de feminilidade constelados com outros temas do imaginário surrealista. Nesse novo momento, elas colocam no centro da cena as figuras femininas, associadas aos universos míticos, mágicos, herméticos e alquímicos.

Estas discussões permeiam dois capítulos e as considerações finais. No primeiro capítulo, introduzimos as perspectivas epistemológicas feministas que colocam em questão os processos de legitimação e consagração da arte, apontando para o caráter estrutural dessas relações de diferença. Partiremos das reflexões fundamentais levantadas por Linda Nochlin, Rozsika Parker e Griselda Pollock, que permitem um esgarçamento das pretensões de neutralidade do funcionamento do mundo da arte e o desvelamento da estrutura social por trás dos discursos institucionais e da História da Arte. Paralelamente, utilizamos a pesquisa sobre as mulheres e o surrealismo de Whitney Chadwick e uma amostragem do material produzido pelos surrealistas que constroem a imagem do grupo, para compreendermos como ocorreu esse processo de socialização com as mulheres artistas.

Em um segundo momento, onde passaremos efetivamente à análise das obras surrealistas produzida durante os anos 1930, utilizamos como aporte teórico para as reflexões sobre gênero as discussões de Gayle Rubin e Joan Scott, para que possamos entender o processo social de formação das simbologias e representações da feminilidade. Identificando esses padrões na produção de André Breton, Max Ernst, Hans Bellmer e as demais articulações temáticas que realizam, colocamos em paralelo as obras de Varo e Carrington que remontam ao mesmo período, quando estavam de fato estabelecendo um convívio direto com o círculo social de Breton. Nesta parte da pesquisa, podemos perceber a mobilização dos conteúdos surrealistas nas obras das duas artistas em articulação com representações de feminilidade que apontam para um sentido diverso dos artistas analisados.

Por fim, encerramos com um panorama geral da vida e obra de Varo e Carrington durante o exílio no México, quando se deslocaram da Europa em virtude da guerra no início dos anos 1940. Esse novo período de desterritorialização mais pungente inaugura uma nova fase, na qual o impacto das vivências mexicanas e a amizade desenvolvida entre as duas possibilitaram uma dedicação e imersão criativa que resultaram no aprofundamento e amadurecimento de suas temáticas e linguagens pictóricas. Elas compartilharam a narrativa de uma jornada espiritual, onde os imaginários sobre as mitologias, misticismo, hermetismo alquimia e magia colocaram, dentre outras questões, as figuras femininas e seu conjunto de atributos no centro da perspectiva, de uma maneira bastante peculiar.

Para concretizar este trabalho, efetuamos uma busca e análise bibliográfica sobre a temática, uma revisão de literatura que foi feita tendo em vista os diálogos teóricos e históricos sobre o lugar social, artístico e simbólico da mulher e do feminino. Além disso, a análise das próprias obras também partem de reproduções impressas ou digitalmente disponíveis. Nos deparamos com uma dificuldade de encontrar material impresso ou traduzido para o português das principais referências sobre Remedios Varo, Leonora Carrington e as artistas surrealistas em geral. Por isso, foi preciso recorrer a uma bibliografia estrangeira, principalmente em inglês e espanhol. Para uma atualização sobre a temática, realizamos uma pesquisa remota no portal online de periódicos da CAPES/MEC, a plataforma CAFe, possível graças ao acesso disponibilizado pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Através dele, pudemos ter acesso à produção mais recente sobre o assunto. Devido à dificuldade de encontrar boa parte do material nas principais bibliotecas nacionais, como a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, a do Museu Nacional de Belas Artes e as das universidades, como da USP, UnB, Unicamp, entre outros, tivemos que recorrer às bibliotecas e livrarias internacionais. De extrema importância foi a pesquisa remota realizada na biblioteca do Institut National d'Histoire de l'Art/INHA, de Paris, que localizou uma bibliografia consistente sobre as artistas.

Ainda que não seja possível concluir sobre a subversão efetiva das representações sobre a feminilidade convencionais e também surrealistas, é possível observar que Leonora Carrington e Remedios Varo realizam uma indicação de tensionamento desses padrões. Por mais que suas obras não possam ser reduzidas às discussões de gênero, porque abrangem muitas outras camadas de simbologias e conteúdo, é inegável a centralidade que atribuem ao feminino e aos temas que lhe são correlatos.

2 CAPÍTULO I - O CÍRCULO SURREALISTA PARISIENSE E AS MULHERES ARTISTAS

FIGURA 3 – RENÉ MAGRITTE, I DO NOT SEE THE (WOMAN) HIDDEN IN THE FOREST, 1929²



FONTE: Chadwick, 1997, p. 2

² surrounded by photographs of Surrealists (clockwise from top left) Maxime Alexandre, Louis Aragon, André Breton, Luis Buñuel, Jean Caupenne, Paul Eluard, Marcel Fourrier, René Magritte, Albert Valentin, André Thirion, Yves Tanguy, Georges Sadoul, Paul Nougé, Camille Goemans, Max Ernst, Salvador Dalí. Reproduced in *La Révolution Surréaliste*, n° 12

2.1 O OLHAR DE GÊNERO PARA UMA HISTÓRIA UNIDIMENSIONAL DO SURREALISMO

O movimento surrealista foi uma das vanguardas artísticas mais significativas da primeira metade do século XX para o mundo ocidental. Além de propor mudanças de estilo e forma, preocupou-se com questões intelectuais e políticas, como a subversão dos valores da sociedade burguesa e capitalista. O corpo teórico do movimento, mais consistente no núcleo de Paris, visava à transformação do homem, de sua consciência e das relações sociais.

Sua importância também está no fato de ter apresentado, em relação aos demais movimentos e grupos, um contexto bastante propício para o intercâmbio de mulheres artistas. Este fluxo, mais tímido nos seus primeiros anos, o início da década de 1920, cresceu progressivamente até a dispersão do grupo pela Europa e pelas Américas nos anos 1940. Em função do volume considerável de mulheres artistas envolvidas, o surrealismo tornou-se uma referência para as discussões que inter cruzam arte e gênero.² Estes estudos podem partir da análise das relações sociais e institucionais que estas artistas estabeleceram, da compreensão das condições nas quais produziram, ou da interpretação de suas obras, em seus estilos e conteúdos.

Muitas dessas artistas afirmaram que obtiveram apoio e incentivo por parte de Breton, a figura central do grupo, e dos outros surrealistas,³ em um período onde questionavam os papéis tradicionalmente impostos às mulheres pela sociedade, pela família e classe social, e respondiam às mudanças de um tempo efervescente como o período entreguerras. O grupo se mostrou indispensável para o desenvolvimento e amadurecimento artístico dessas mulheres, um amparo para aquelas que enfrentavam as oposições familiares ou até mesmo a formação artística clássica e rígida, para se dedicarem a uma vida artística experimental e a um estilo de vida vanguardista (CHADWICK, 1997, p. 11).

Mas apesar do contexto favorável oferecido pelo núcleo oficial parisiense, havia uma assimetria na participação, construção e veiculação efetiva do movimento, a depender do sexo de seus membros. As mulheres não figuraram como proponentes de suas questões na época de sua fundação, oficialmente estabelecida com a promulgação do primeiro

³ Durante seu trabalho de pesquisa, Whitney Chadwick entrevistou diretamente algumas dessas artistas. Em: Whitney Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement* (New York, 1997), p.11.

manifesto em 1924. Além disso, apesar das participações nas exposições internacionais do grupo ao longo das próximas décadas (1935 em Copenhague e Praga; 1936 em Londres e Nova York; 1938 em Paris; 1940 no México; e 1947 em Paris) (CHADWICK, 1997, p. 7.) e em algumas publicações, suas atuações se configuraram de um modo muito mais marginal em comparação ao núcleo masculino de artistas e poetas.

O trabalho fundamental de Whitney Chadwick *Women Artists and the Surrealist Movement* realiza um levantamento das artistas que permearam o movimento ao longo de seus períodos. Concomitantemente, analisa as relações que elas estabeleceram com o grupo, as idealizações sobre a mulher concebidas pelos artistas homens e a produção artística dessas mulheres. Ele é uma referência importante porque reúne e expõe justamente um número relevante de artistas consideravelmente negligenciadas dos processos de consagração e legitimação da história do surrealismo. Encontram-se entre essas artistas Lee Miller, Valentine Hugo, Meret Oppenheim, Jacqueline Lamba, Dora Maar, Kay Sage, Rita Kernn-Larsen, Eileen Agar, Leonora Carrington, Léonor Fini, Marie Toyen, Ithell Colquhoun, Remedios Varo, Valentine Penrose, entre outras. O estudo delas a partir de um panorama geral ou específico proporciona uma abertura para diálogos com questões que vem se mostrando fundamentais para a crítica feminista da história da arte. Este olhar crítico possibilita a compreensão e o questionamento da própria estruturação do mundo artístico ocidental, dos mitos que envolvem a personalidade masculina, como o gênio criador, e das atribuições relacionadas ao masculino e ao feminino responsáveis pela construção de estereótipos de gênero.

Compreendendo o movimento surrealista como paradigmático para as perspectivas epistemológicas feministas, pretendo partir inicialmente de um cenário geral desse fluxo para depois aprofundar em duas artistas, Leonora Carrington e Remedios Varo. Desse modo, acredito ser possível tanto reiterar como dar continuidade à exploração de outros diálogos possíveis com a poética surrealista, a partir da perspectiva da mulher artista.

A escolha de estudar conjuntamente Carrington e Varo se deve a alguns motivos importantes para os fins desta pesquisa. Elas servem, de um modo geral, como estudos de caso e ilustração para se entender a estruturação do mundo da arte ocidental a partir dos gêneros e os mitos que são atribuídos à personalidade masculina, dado que a história da arte convencional não tem dado a elas o mesmo enfoque que aos artistas homens. Mas também são contemporâneas à mesma fase do surrealismo, os fins da década de 1930, momento no

qual o movimento já estava internacionalizado e consolidado. Compartilharam, portanto, das ideias que estavam mais em voga neste período do grupo.

Mas o que permite ainda mais uma aproximação das duas análises são suas produções artísticas do período mexicano, que ocorreram em um contexto de compartilhamento criativo e afetivo. Para Chadwick, a relação dessas duas artistas no México se constitui o primeiro caso, na história do movimento surrealista, de colaboração intencional entre duas mulheres para o desenvolvimento de uma linguagem pictórica pessoal (1997, p. 194). Com a dispersão do grupo ocasionada pelas perseguições da Segunda Guerra Mundial no início da década de 1940, Leonora e Remedios buscaram refúgio no México. No novo país puderam se dedicar à produção de obras que são reconhecidas como suas maturidades artísticas, devido ao desenvolvimento de linguagens próprias, o que as diferenciou mais evidentemente das convenções do grupo de Breton. Além de tudo, elas desenvolveram uma relação de amizade muito próxima que desencadeou muitas afinidades no processo de criação artística, a partir da abordagem de temas ligados à tradição hermética, à alquimia, ao misticismo e ao ocultismo. Compartilharam histórias e sonhos, poções mágicas e a necessidade de expressar em suas pinturas a vida como uma jornada (1997, p. 196). A partir desses temas é possível identificar, dentre diversos elementos, a representação de corpos, sobretudo corpos femininos, andróginos e híbridos. Esta chave de leitura abre algumas questões acerca da contestação ou aceitação das características tradicionalmente impostas pelo discurso masculino ao feminino.

Para compreender essa assimetria de participação em função do gênero no domínio surrealista, é necessário primeiramente compreender a institucionalização do mundo artístico ocidental e a construção da história da arte, a partir do questionamento dos processos de consagração e legitimação da arte por uma epistemologia feminista. Esta ótica tomou corpo, sobretudo no início da década de 1970 e gerou reflexões que abriram campo para trabalhos com viés revisionista e reconstrutivista, deslocando o centro da história convencional para outros modos de se repensar a história da arte e de analisar suas reverberações.

O termo história convencional se alinha aqui com o que Griselda Pollock chama, no prefácio de 2013 a *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, de História da Arte como disciplina moderna e formalizada, em contraposição à história da arte como campo de

estudo. A formação discursiva da História da Arte configura seletivamente nossa compreensão do que é arte e de quem é o artista (PARKER; POLLOCK, 2013, xviii).

Pollock argumenta que a “A História da Arte excluiu estrutural e ativamente as mulheres de serem consideradas capazes de participar de toda arte e de serem consideradas artistas.” (2013, xviii-xix, tradução livre).⁴ Então, ao tentarmos responder perguntas como o porquê das artistas não aparecerem tanto ou não serem importantes o bastante para serem incluídas nessa História da Arte, ou então, se essa diminuição se deve ao fato de a produção dessas mulheres ser de menor relevância ou menor qualidade, devemos tentar investigar quais são os critérios que engendram essa exclusão ou subestimação.

Antes de tudo, é importante notar que nem sempre as artistas foram esquecidas. De acordo com Maria Antonietta Trasforini:

A recuperação da memória iniciada nos anos 70 preencheu um tempo vazio, iniciado somente no início do século XX, momento a partir do qual um longo e inexplicado desaparecimento da história da arte havia começado. Esta última, como disciplina moderna e como grande narrativa do século XX – como diz Foucault –, ao classificar e organizar conhecimentos e discursos sobre gêneros e estrutura de gênero, acabou deixando ao esquecimento as muitas artistas presentes e até então em destaque (2009, p. 32, tradução livre).⁵

O período do esquecimento, o início do século XX, coincide com a expansão da História da Arte nas universidades, com a abertura no mercado de editoras sobre arte e também com a fundação do primeiro museu de arte moderna, o MoMA de Nova York, em 1929, incumbido da arte moderna e contemporânea (PARKER; POLLOCK, 2013, p. xxiii).

Portanto, a construção da história não decorre de uma coleta neutra de dados e fatos do passado, mas de um olhar que faz uma narração a partir de recortes, escolhas e concepções. O modo de narrar, pautado se não exclusiva, majoritariamente na perspectiva masculina, também pode ser constatado no caso do surrealismo europeu e das mulheres que se relacionaram de algum modo com ele. Nesses intercruzamentos institucionais, historiadores da arte moderna, críticos e os próprios fundadores e fomentadores do

⁴ “Art History structurally and actively excluded women from being considered able to participate in there alm of art, and from being consider artist”

⁵ La recuperación de la memoria iniciada em los años 70 llenaba un tiempo vacío comenzado solo a principios del XX, momento a partir del cual había empezado una larga e inexplicada desaparición de la historia del arte. Esta última, como disciplina moderna y como gran narración del XX – por decirlo como Foucault –, al clasificar y organizar saberes y discursos sobre estructuras de género y de géneros, ha acabado enviando al olvido las muchas artistas presentes y hasta entonces destacadas (TRASFORINI, 2009, p. 32)

surrealismo deixaram de lado uma parte importante da trajetória do movimento, a participação e a contribuição das mulheres artistas, seja através da diminuição ou da ocultação de suas produções.

Griselda Pollock e Rozsika Parker citam o caso de Marcel Jean, artista que se relacionou com o surrealismo. Em *History of Surrealist Painting* ele atribui características normalmente relacionadas à estereotipia do gênero feminino às mulheres no surrealismo, como elegância, senso apurado para a moda e decoração (2013, p. 137). Posso ainda mencionar, apenas a cargo de exemplo, textos que apresentam casos semelhantes de exclusão ou diminuição, como os dos críticos Maurice Nadeau e Herbert Read, do historiador Herschel B. Chipp e os do próprio André Breton.⁶

A *História do Surrealismo* de Maurice Nadeau foi escrita em 1944, após a consolidação e internacionalização do grupo, quando já era possível mapear um amplo fluxo de mulheres. O texto apresenta um registro crítico e histórico do movimento que excepcionalmente as inclui. Quando aparecem, não há nenhum tipo de aprofundamento interessado em rascunhar suas influências no círculo, seja através de suas ações, posicionamentos ou produções artísticas, tanto em relação às artistas ou escritoras que com ele se envolveram, quanto com as que dialogaram de modo mais indireto. Remedios Varo é citada como uma das ilustradoras da revista surrealista *Minotaure*, entre vários nomes de outros colaboradores (1985, p. 153). Marguerite Buffet, Claude Cahun e Michèle Alfa são mencionadas somente em nota de rodapé.⁷

Esta exclusão também se manifesta através da linguagem. Os termos arte e artista, cobertos por nuances de imparcialidade, escondem distinções e um sistema de privilégios. Identificam-se com a masculinidade e a criatividade que lhe é supostamente inerente. Quando falamos fora desse espaço, utilizamos sempre adjetivos anexos para situar a diferença, como *mulher* artista, arte *negra*, arte *queer*. Há uma desvalorização silenciosa por trás dos conceitos universais, que dificulta a ocupação desses setores marginalizados no campo da arte (PARKER, POLLOCK, 2013, p. xix.).

Linda Nochlin, em seu ensaio publicado em 1971, *Por que não houve grandes mulheres artistas?*, identifica o problema estrutural que estaria por trás de todas essas

⁶ Maurice Nadeau, *História do surrealismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985; Herbert Read, *História da pintura moderna*, Rio de Janeiro: J. Zahar, 1980; Herschel B. Chipp, *Teorias da arte moderna*, 2. ed., São Paulo: Martins Fontes, 1999; André Breton, *Manifestos do Surrealismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

⁷ Marguerite Buffet (nota 24 da p. 33), Claude Cahun (p. 150), Michèle Alfa (p. 156) em NADEAU, 1985.

questões. A autora afasta as hipóteses de que a arte produzida por mulheres é diferente da produzida por homens em função de estilos atrelados às essências feminina e masculina (2016). Tais hipóteses conduzem a uma polarização entre o masculino e o feminino, que os estabelecerá como opostos e complementares. Essa dualidade implicaria em uma diferenciação entre as duas categorias em que uma seria mais relevante ou mais valorada do que a outra e, conseqüentemente, em uma hierarquização entre a produção realizada pelos dois gêneros.

A questão da igualdade das mulheres, tanto na arte como em qualquer outro meio, deve ser compreendida à luz da natureza de nossas instituições:

(...) a situação total do fazer arte, tanto no desenvolvimento do artista como na natureza e qualidade do trabalho como arte, acontece em um contexto social, são elementos integrais dessa estrutura social e são mediados e determinados por instituições sociais específicas e definidas, sejam elas academias de arte, sistemas de mecenato, mitologias sobre o criador divino, artista como He-man ou como párias sociais (NOCHLIN, 2016, p.23-24).

Estas últimas categorias apontadas por Nochlin orbitam as mitologias da personalidade masculina e estão diretamente relacionadas à identificação do artista como gênio, uma figura iluminada e naturalmente habilidosa. O mito do gênio obscurece todo o contexto social necessário para a formação do artista e as estruturas de acesso e oportunidade que permanecem de algum modo condicionadas ao pertencimento a um gênero (TRASFORINI, 2009, p. 45). O gênio é o artista masculino, ao passo que o termo mulher artista não descreve o seu oposto igualitário, ou seja, a artista do sexo feminino, mas um tipo de artista diferente, associado às estruturas psicológicas e sociais da feminilidade (PARKER; POLLOCK, 2013, p. 114.).

A raiz dessas oposições entre o masculino e o feminino nas artes remete à Era Vitoriana, no século XIX, em sua doutrina das ‘esferas separadas’ (MAYAYO, 2008, p. 13) da ideologia burguesa patriarcal. Neste momento de consolidação da sociedade burguesa, essa ideologia da distinção é intensificada. A partir de justificativas biológicas, a divisão ganha respaldo científico e o conjunto de características que constroem o feminino é associado aos papéis impostos às mulheres: afazeres e reclusão doméstica, refinamento, delicadeza, graciosidade, sofisticação, proteção dos valores morais, religiosos e sociais, passividade, todos considerados acessórios em relação aos aspectos do comportamento masculino. A masculinidade é identificada como um oposto criador e ativo, intelectual e

dominador, cujas funções são associadas à vida pública e exterior (PARKER; POLLOCK, 2013, p. 9-12).

Maria Antonietta Trasforini resume bem esses questionamentos a partir da identificação de três filtros e hierarquias da memória presentes na história da arte do século XX: o essencialismo feminino, a desvalorização do retrato e o narrador do gênero masculino. O primeiro se relaciona com o pensamento vitoriano e a construção de categorias de gêneros assimétricas e hierarquizadas. O segundo filtro diz respeito aos gêneros artísticos e ao retrato. Antes um meio de vida para mulheres durante o século XIX, foi progressivamente desvalorizado com o surgimento das proposições vanguardistas. O terceiro identifica uma teoria que parte da perspectiva masculina, que é a que possui legitimidade para explicar a história (2009, p. 32-33).

O discernimento deste último critério de seleção permitiu o esgarçamento da neutralidade/imparcialidade narrativa, unidimensional, e o surgimento de novas gerações de historiadoras da arte com consciência de sua parcialidade. Para Trasforini, esse processo desencadeado pelos anos 1970 possibilitou a construção de múltiplos pontos de vista que

(...) restauraram os olhares das denominadas minorias, amplamente excluídas do *mainstream* da arte: portanto, não somente os artistas, mas também os dos artistas pós-coloniais ou de zonas marginais e periféricas, abrindo novas perspectivas e visões teóricas, trazendo à luz obras e figuras de gênio e talento esquecidas (2009, p. 33, tradução livre)⁸

A discussão da legitimidade na construção dos discursos também se irradia para o questionamento da participação nos espaços sociais e políticos. Fica mais claro então, que a ausência ou menor presença das mulheres artistas na história da arte convencional se relaciona com quem pode narrar e como escolhe narrar, mas também que essa mesma ausência ou menor presença é percebida nos círculos sociais, institucionais e políticos, pois quem tem legitimidade para os compor ativamente é o ser masculino, sobretudo ocidental.

Portanto, a atuação das mulheres artistas em torno do surrealismo é disfarçada pela preponderância dos discursos e das atuações masculinas. Isso se dá tanto no campo social e político quanto no da representação artística. A composição ativa no círculo social de Breton não se realiza plenamente quando observamos uma negligência considerável à

⁸ (...) han restituido las miradas de las denominadas minorías, largamente excluidas del *mainstream* del arte: por lo tanto, no solo las de las artistas sino también de las de los artistas postcoloniales o de zonas marginales y periféricas, abriendo perspectivas nuevas y visiones teóricas y sacando de nuevo a la luz obras y figuras de genio y talento olvidadas (TRASFORINI, 2009, p. 33).

autodefinição das mulheres enquanto artistas, em face da implementação recorrente dos papéis sociais da musa e de seus derivados. Ao mesmo tempo, o discurso masculino também domina a representação poética e artística da mulher, que se baseia largamente nessas mesmas figuras e papéis sociais.

O pensamento de Gayatri Spivak acerca das subalternidades, ainda que desenvolvido a partir de um ponto de vista pós-colonial, ajuda a pensar essa questão da atuação e representação das mulheres no surrealismo. O sujeito subalterno, necessariamente heterogêneo, constituiria “as camadas mais baixas da sociedade construídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (SPIVAK, 2005, p. XX)⁹. Ainda que as mulheres europeias que se envolveram com o surrealismo não possam ser plenamente identificadas com o subalterno pós-colonial, a crítica de Spivak parece extremamente útil para pensar o problema da representação dessas artistas. A autora argumenta que o sujeito subalterno é prejudicado ao tentar se colocar discursivamente na dupla acepção da representação: “Dois sentidos do termo ‘representação’ são agrupados: a representação como ‘falar por’, como ocorre na política e a representação como ‘representação’, como aparece na arte ou na filosofia” (2010, p. 31).

Existiria, desse modo, certa “subalternidade” das mulheres artistas em relação e no contexto específico dos homens do grupo surrealista parisiense. Breton e seu círculo não as ocultavam necessariamente, mas se colocavam na frente, puxando para si a competência de dizer sobre a mulher. Desse modo, obstruíram em alguma medida a participação dessas artistas na construção direta das ideias do movimento, principalmente nas ideias que diziam respeito às próprias mulheres. Elas são ‘subalternas’ na medida em que convivem em um ambiente de dominação masculina, onde a dimensão do ‘falar por’ elas mesmas, teorizado por Spivak, não se completa plenamente. É possível pensar a questão desta forma, mas cabe ressaltar, para termos a devida compreensão do momento histórico, ou seja, a década de 1930 no centro europeu, que o problema do lugar de fala não estava colocado nos termos em que é discutido nos tempos contemporâneos. Isso não exclui, contudo, que essas artistas se interessavam em dizer e se expressar de outro jeito, construindo narrativas pictóricas próprias.

⁹ The “subaltern” describes “the bottom layers of society constituted by specific modes of exclusion from markets, political-legal representation, and the possibility of full membership in dominant social strata.” (tradução de Sandra Almeida)

Por essas razões, há o cuidado de não atribuir a essas artistas de forma automática ou simplista o rótulo de “surrealistas”, apesar do envolvimento claro com o movimento. Identificando o problema de aceitação do termo, Chadwick preferiu se referir a elas como “associadas ao surrealismo”. Algumas se viam como surrealistas, outras rejeitavam completamente a designação (CHADWICK, 1997, p.10), o que levou Chadwick a compreender como esse problema de categorização se relacionava ao papel das mulheres artistas no surrealismo das décadas de 1930 e 1940 (CHADWICK, p.11). Frida Kahlo não aceitou o rótulo de surrealista, a própria Leonora Carrington declarou: “Eu nunca fui um surrealista. Eu estava com Max (Ernst)” (CARRINGTON *apud* CHADWICK, 1997, p. 56, tradução livre).¹⁰

No entanto, independente da adequação dessas designações, é importante retomar a história dessas artistas a partir dos questionamentos expostos, e não como um mero movimento de anexação tardia à história da arte convencional, tal e qual foi formulada, repetindo as análises sobre as mesmas perspectivas. A restituição de suas histórias, vidas e obras e os conteúdos estéticos e políticos que representam, pretende, como pontua Trasforini, “conservar um horizonte crítico e de transformação que não renuncia a reivindicar uma maior visibilidade e poder de negociação com as instituições culturais e artísticas” (2009, p. 35, tradução livre).¹¹

2.2 CONDIÇÕES DE SOCIABILIDADE DAS MULHERES NOS PRIMEIROS ANOS DO SURREALISMO

O surrealismo surge oficialmente em 1924, com a publicação de seu primeiro manifesto. Mas o seu processo de elaboração remonta a um período anterior de instigação, após o rompimento de alguns indivíduos com o dadaísmo. O desgaste com o grupo dadaísta se deu principalmente pelo desentendimento estratégico e teórico entre André Breton e Tristan Tzara, em 1922 (NADEAU, 1985, p. 45). Uma das razões para o rompimento, no entanto, baseou-se no descontentamento com a negação irrestrita dadá. Maurice Nadeau alega que Breton não estava satisfeito e queria agir de uma forma mais eficaz, (1985, p. 33) o que o levou à elaboração e ao engajamento em uma proposta que

¹⁰ “I was never a Surrealist. I was with Max (Ernst).”

¹¹ “conservar un horizonte crítico y de transformación que no renuncia a reivindicar una mayor visibilidad y fuerza de negociación con las instituciones culturales y artísticas”

para ele parecia mais construtiva. No entanto, o surrealismo reteve a revolta dadaísta contra os valores da sociedade burguesa industrial, como o racionalismo científico e os tradicionalismos da família, pátria e religião. Neste momento inicial, o movimento contava com a presença do líder Breton e de figuras como Louis Aragon, Paul Éluard, Benjamin Péret, Francis Picabia, Jacques Baron e Max Ernst.

André Breton havia trabalhado nos anos anteriores como médico assistente na divisão neurológica de um hospital em Nantes e realizou seus primeiros experimentos com sonhos e associações livres em pacientes com problemas mentais, através dos métodos freudianos, no centro psiquiátrico de Saint-Dizier (SCHNEEDE, 1973, p. 20-21). O teor crítico do primeiro *Manifesto do Surrealismo* contra o progresso e a civilização burguesa, recém abalada pela guerra, aponta para a valorização de dimensões alternativas à razão, trazendo como temas centrais os sonhos e o automatismo psíquico, a partir da perspectiva da psicanálise.

Ao reconhecer os problemas de uma sociedade que tem suas experiências reduzidas à utilidade imediata, Breton conduziu uma reflexão sobre a necessidade da busca de uma realidade superior ou de uma *surrealidade*, onde os estados contraditórios, como o sonho e a realidade seriam reunidos (1985, p. 45). Para Breton, os sonhos não seriam menos importantes que o estado de vigília, porque passamos basicamente metade de nossas vidas dormindo e isso não deveria ser menosprezado (1985, p. 45). O manifesto se propõe então a resolver os principais problemas da vida, (1985, p. 58) com a destituição da primazia da lógica e a entrega aos campos subjugados, como o inconsciente, os sonhos e o automatismo psíquico, o pensamento falado e o maravilhoso (1985).

Caminhando neste sentido, o grupo surrealista se dispôs à produção de modos de expressão que fugiam ou negavam a organização da razão. Se encontraram para relatarem sonhos, induzirem estados hipnóticos e sonolentos e para o exercício do pensamento falado e da escrita automática. Realizadas principalmente no apartamento de Breton, essas atividades não envolviam a participação direta de mulheres, que às vezes figuravam nas sessões apenas como observadoras (CHADWICK, 1997, p. 11). Esta ausência também é confirmada quando André Breton define o surrealismo no primeiro manifesto e inclui como suas testemunhas legítimas “Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Gerard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soulpault, Vitrac” (BRETON, 1985, p. 58).

De acordo com Chadwick, este período de incitação e fundação do movimento não contou com a presença ativa de nenhuma mulher artista ou escritora e, por um bom tempo, elas permaneceram alijadas da construção da imagem do núcleo oficial surrealista. Elas figuram nas fotografias mais descontraídas das atividades do grupo, mas se ausentam dos retratos formais até 1934 (1997, p. 9).

A importância de se estudar as dinâmicas dos círculos sociais frequentados e integrados pelas artistas, como fez Whitney Chadwick, e não apenas suas obras ou vidas a partir de um panorama simplesmente psicobiográfico, reside na exposição de fatores fundamentais que ajudam a dimensionar a invisibilidade dentro da comunidade e a uma melhor compreensão das condições de produção e da constituição e reconhecimento dessas mulheres enquanto artistas. Como evidencia Trasforini:

Representáveis como mapas de fluxos relacionais, os círculos sociais parecem determinantes para criar e favorecer as condições para fazer arte, ganhar visibilidade, recursos e reconhecimentos: constituídos por ambientes de amigos e conhecidos, mas, sobretudo por contatos mais amplos que os presenciais e pessoais, os círculos sociais são lugares estruturados, espaços que crescem e assumem a forma de ambientes públicos, ou seja, desvinculados de círculos privados, puramente familiares ou de parentesco (2009, p. 56, tradução livre).¹²

O envolvimento dessas mulheres era intermediado por relações pessoais, amorosas ou de amizade (CHADWICK, 1997, p. 11). Elas frequentemente estabeleciam subgrupos menores paralelos ao círculo central de Breton, baseados em vínculos de afinidade, onde conseguiam o apoio necessário para se manterem como aristas vanguardistas (CHADWICK, 1997, p. 56). Nem todas, contudo, buscavam uma identidade artística, algumas eram companheiras dos integrantes, ou chegavam ao grupo como amigas ou parceiras de viagens. O tempo de permanência e o comprometimento com a arte que produziram também variou bastante (CHADWICK, 1997, p. 8).

Com o advento da modernidade, as relações das mulheres nas artes se apresentaram, como afirma Trasforini, em um jogo contraditório entre a visibilidade e a invisibilidade. Neste novo período, pelo menos potencialmente há a oportunidade de

¹² Representables como mapas de flujos relacionales, los círculos sociales parecen determinantes para crear y favorecer las condiciones para hacer arte, para ganar visibilidad, recursos y reconocimientos; constituidos por ambientes de amistades, conocidos, pero sobre todo de contactos más amplios que el *cara a cara* y lo personal, los círculos sociales son lugares estructurados, espacios que crecen y adoptan la forma de ambientes públicos, es decir, desvinculados de círculos privados, puramente familiares o de parentesco (Kadushin 1976: 769) (TRASFORINI, 2009, p. 56).

inserção na vida urbana das metrópoles modernas e de realização de grandes viagens, o que possibilitou a construção de uma nova autonomia e presença pública (2009, p. 18) A artista moderna vivencia o despertar da *nova mulher*, com a reconfiguração das fronteiras de gênero em um momento marcado pelo enaltecimento da figura masculina nos espaços da modernidade - como o *flâneur* de Charles Baudelaire, ou o *blasé* de Georg Simmel - e as negociações com as novas liberdades (2009, p. 21-22).

No início do século XX muitas mulheres saíram da constrição doméstica por força das circunstâncias do momento. O desfalque de mão de obra masculina provocado pelo fluxo aos campos de batalha na Primeira Guerra Mundial, criou as condições para que fossem enviadas ao mercado de trabalho para exercerem serviços de assistência ou ocuparem-se da produção e fornecimento de suprimento para a guerra, nos hospitais e fábricas. Com o final da guerra em 1918, essas mulheres, uma vez fora de casa e com novas demandas, se organizaram para lutar por direitos trabalhistas e pelo voto (CHADWICK, 1997, p. 14). Por mais que esses novos papéis sociais tenham influenciado círculos artísticos e literários, como a imagem da mulher independente e andrógina, (CHADWICK, 1997, p. 16) o movimento surrealista, sobretudo Breton, identificou esses processos de emancipação aos valores burgueses.

O grupo surrealista encampou então um conflito em relação aos papéis da mulher na sociedade. Ao mesmo tempo que as incentivavam ao rompimento com os valores burgueses, sobretudo os do lar e da família, acolhendo-as em seu meio para que desenvolvessem uma vida artística e comportamental não tradicional, não estavam dispostos, por outro lado, a repensar as assimetrias de gênero de uma forma mais crítica. Tanto construíram projeções que não condiziam com as demandas e desejos das mulheres reais de seu tempo, mas com as de um ego masculino, poética e expressivamente dominante, (CHADWICK, 1997, p. 31) quanto não consideraram um espaço igualitário de participação na construção do próprio movimento. De certo modo, o processo de autonomização das mulheres foi vinculado ao modo de operar da sociedade que tanto combatiam, sem consideração das complexidades relacionadas à sexualidade e ao gênero, já enfrentadas por outros grupos contemporâneos a eles, como os de André Gide e Jean Cocteau, que demandavam tanto a libertação das mulheres quanto dos homossexuais (CHADWICK, 1997, p. 16): Eles acreditavam na libertação das mulheres, mas não estavam dispostos a se

unir ao clamor e apoiar um movimento promovido pelas mesmas pessoas que eles consideravam pessoalmente responsáveis pelo atual estado de falência literária e moral.”¹³

Entre as mulheres citadas por Chadwick que frequentaram o círculo surrealista até os primeiros anos da década 1930, constam Simone Kahn, com quem Breton se casou por um período, Gala Éluard, depois conhecida como a musa de Salvador Dalí, Lou Strauss-Ernst e Marie-BertheAurenche, esposas de Max Ernst. Lee Miller, Valentine Hugo, Nusch Éluard, Valentine Penrose, Meret Oppenheim, Jacqueline Lamba, Dora Maar e Marie Toyen, figuram entre as primeiras artistas a se relacionarem com os surrealistas (1997).

A relação entre a ausência dessas artistas como propositoras ativas e a construção de uma visão estereotipada do ideal de mulher pode ser melhor visualizada ao se realizar uma análise da construção da imagem do núcleo surrealista. A análise de algumas das fotografias de autopromoção ou registro do movimento e de obras que pretendem representar ou fazer referência aos integrantes do grupo, e de relatos de relações entre mulheres reais, servem para demonstrar como o grupo se articulava e como gostaria de ser compreendido.

A primeira a incorporar o papel de musa surrealista, nas dimensões da energia erótica e poética, foi Gala. Apesar de ser o grande objeto de devoção de Paul Éluard, ainda nos primórdios do movimento Max Ernst se apaixonou por ela, deixando mulher e filho na Alemanha para se unir ao grupo surrealista. O artista retrata o grupo de poetas em uma pintura de 1922, *Encontro de Amigos* (Figura 02), onde não há nenhuma outra mulher incluída além de Gala (CHADWICK, 1997, p. 30).

A oficialização do grupo também coincide com a estreia da revista *La Révolution surréaliste*, fundada em 1924 por André Breton, Pierre Naville, Louis Aragon e Benjamin Péret. A publicação contabilizou um total 12 números, mantendo sua vigência até 1929. Na edição de 1975 da coletânea completa da revista, os grandes temas do movimento são apresentados:

cinco anos serão o pouco em que
irão se fundir os grandes temas desse movimento
muito conhecido
e sempre muito misterioso
o surrealismo

¹³ “They believed in the liberation of women but were unwilling to join the clamour and support a movement promoted by the very individuals whom they held personally responsible for the current state of literary and moral bankruptcy”.

é a incitação
 à vida perigosa
 à sabedoria do Oriente
 ao engajamento político
 à libertação sexual
 ao amor
 à mulher
 cinquenta anos passaram 10 (LA RÉVOLUTION SURREALISTE. Paris,
 1975, tradução livre)¹⁴

As fotografias deste período confirmam o ambiente eminentemente masculino. Uma fotografia de Man Ray, de dezembro de 1924, publicada na coletânea da revista, registra alguns membros do grupo nas instalações do Departamento para a Pesquisa Surrealista, localizado na Rue de Grenelle, número 15 (Figura 03). A imagem conta somente com a presença de Simone Breton e Marie-Louise Soupault, esposa de Phillippe Soupault. Louis Aragon descreve o local em *Une vague de rêves* da seguinte maneira:

Penduramos uma escultura de uma mulher no tecto de uma sala vazia, onde todos os dias aparecem homens preocupados, detentores de pesados segredos... Os visitantes, quer tenham nascido em regiões distantes ou à porta de nossa casa, contribuem para a elaboração desta formidável máquina de guerra concebida para matar e para ajudar a decidir o que deve e não deve ser realizado. No número 15 da Rue de Grenelle, abrimos um refúgio romântico para ideias não classificadas e revoltas determinadas. Qualquer que seja a esperança que vive neste mundo desesperado apontará o seu último olhar delirante na direcção de nossa patética pequena loja. Nós temos que, de alguma forma, organizar uma nova Declaração dos Direitos do Homem (KLINGSÖHR-LEROY, 2010, p. 11).

Outra fotografia de Man Ray, de 1930, publicada na *Le Surréalisme au Service de la Révolution* (Figura 04), outra revista do grupo, do período de 1930 a 1933, estampa alguns dos grandes nomes do movimento e reafirma que as mulheres não se inseriram oficialmente apesar dos anos (CHADWICK, 1997, p. 38). O mesmo ocorre com a montagem fotográfica, também de Man Ray, datada de 1934, um período mais avançado do grupo (Figura 05). A colagem de Max Ernst do início da década de 1930, *Loplop Introduces the Surrealist* (Figura 06), é mais um exemplo. Ernst representa seu alter-ego, o

¹⁴ sera pendant cinqannées/le creuset/ dans le quel vont se fondre/ lês grands thèmes de ce mouvement/ tres connu et toujours/ très mystérieux /le surréalisme/ c'est l'incitation/ à la vie dangereuse/ la sagesse de l'orient/ l'engagement politique/ la libération sexuelle/ l'amour/ la femme/ cinquante anne esont passé

pássaro Loplop, e o grupo, reproduzindo o mesmo padrão que sugere uma interferência periférica ou nula exercida pelas mulheres.

FIGURA 4 – MAX ERNST. ENCONTRO DE AMIGOS, 1922. ÓLEO SOBRE TELA, 130X195 CM
COLÔNIA, MUSEUM LUDWIG



FONTE: (Klingsor-Leroy, 2010, p. 7).

Em conexão com essas construções da imagem do grupo está o caso da homenagem a Germaine Berton, que é interessante por dar um tom diferente ao lugar comum da idealização da mulher como objeto de voyeurismo masculino. No dia 22 de janeiro de 1923, Germaine, com 20 anos de idade, militante anarquista, a pretexto de uma entrevista, entrou no escritório de um jornal de direita, a *Action Française* e assassinou Marius Plateau, secretário-geral do grupo monarquista *Camelots Du Roi*, apoiado pelo próprio jornal (BATES, 2004, p. 49). No primeiro número da *La Révolution surréaliste*, os surrealistas a homenagearam com uma montagem, provavelmente organizada por Louis Aragon e Pierre Naville a partir de retratos, a maioria deles realizados por Man Ray (BATES, 2004, p. 47). O retrato de Germaine Berton, de maior dimensão e colocado no centro da composição é rodeado por mais vinte e oito figuras. Na base da imagem está inscrita a seguinte frase de Baudelaire: “A mulher é o ser que projeta a maior sombra ou a

maior luz nos nossos sonhos.” (Figura 07). Nas páginas posteriores à ilustração seguem comentários de Louis Aragon a respeito do caso. O caso deve ser compreendido, contudo, não só como prestígio ao ato violento e de subversão política. Como argumenta David Bates, ele é parte da discussão levantada a respeito do suicídio ao longo desse número da *La Révolution surréaliste*, tendo em vista que Germaine se suicidou no mês anterior, em 01 de novembro de 1924 (2004, p. 46). Bates também aponta as implicações desta homenagem sobre quem são as pessoas que apoiam Germaine, pois existe aqui uma construção deliberada da imagem do grupo.

O atributo mimético de cada imagem (denotação) é exagerado pelo fato de que a justaposição de 'mugshots' na página sugere (conota) que eles realmente fazem parte de um grupo reunido. Isso é apenas um "coletivo" no contexto da justaposição de fotografias nesta página; eles nunca existiram realmente como um grupo, mesmo que os surrealistas o desejassem. (...) Em outras palavras, o grupo é constituído apenas na e pela representação, um ponto tão óbvio que tendemos a ignorá-lo (2004, p. 47, tradução livre).¹⁵

De fato, como lista Nadeau, aparecem entre os retratos “Aragon, Artaud, os dois irmãos Baron, Boiffard, Breton, Carrive (o mais jovem surrealista, com apenas 16 anos), Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Ernst, Gérard, Limbour, Lübeck, Malkin, Naville, Noll, Péret, Man Ray, Savinio, Soupault, Vitrac” (1985, p. 58). Mas além deles, Max Morise, Picasso, Freud e de Chirico (BATES, 2004, p. 47). À exceção de Morise, Picasso, Freud e de Chirico não eram surrealistas, mas pessoas admiradas por eles. Não figura qualquer mulher nesta composição do grupo, seja envolvida diretamente com o surrealismo ou prezada pelo movimento. Não há como apurar se elas discordaram ou apoiaram a causa de Germaine Berton, porque além de se ausentarem das imagens, não publicaram na revista.

¹⁵ The mimetic attribute of each image (denotation) is over laid by the fact that the juxtaposition of ‘mugshots’ on the Page suggests (connotes) that they are all actually part of a group collected together. This is only a ‘collective’ in the context of the juxtaposition of photographs on this page; they never actually existed as a group even if the surrealists had wished it. (...) In other words, the group is only constituted in and by the representation, a point so obvious that we tend to ignore it.

FIGURA 5 – DEPARTAMENTO PARA A PERQUISA SURREALISTA, 1924



FONTE: <<https://www.andrebretton.fr>>

FIGURA 6 – THE SURREALIST GROUP, 1930. PHOTOGRAPH BY MAN RAY.
ROGER JEAN SÉGALAT ARCHIVE



FONTE: (Chadwick, 1997, p. 7)

Mas ainda que Germaine represente, na concepção de Chadwick, uma imagem mais direta e menos idealizada, de uma mulher como “uma antítese revolucionária das personificações tradicionais do feminino da liberdade e do patriotismo” (1997, p. 31, tradução livre)¹⁶, a inclusão da frase de Baudelaire abre margem para a discussão das

¹⁶ “She appears here as a revolutionary antithesis of traditional female personifications of liberty and patriotism.”

características geralmente relacionadas à concepção da musa. Julia Kristeva alega que essa idealização da mulher constela a ambivalência entre o ideal sublime e o abjeto, própria da poesia de Baudelaire em torno do objeto amoroso (KRISTEVA, 1987). O que Chadwick conclui a respeito desse caso é que a despeito do prestígio que dirigem a Germaine por seu radicalismo político, os surrealistas “Cada vez mais restringiram sua definição do papel da mulher surrealista em desviar a atenção do ativismo político e pouco mais das mulheres ativas do grupo do que o seu filho de assinatura folhetos e manifestos surrealistas.” (1997, p. 31).¹⁷

FIGURA 7 - MAN RAY. MONTAGE OF PORTRAIT PHOTOGRAPHS, 1934.¹⁸



FONTE: (Schneede, 1973, p. 43).

Ao realizarmos uma tentativa de identificação da presença de mulheres na *La Révolution surréaliste*, percebemos que a participação ativa das artistas ou poetas na elaboração da grande maioria do conteúdo publicado em seus números é praticamente nula. Elas não publicam poemas, não formulam ou respondem enquetes, não registram opiniões,

¹⁷ “increasingly narrow ed their definition of the role of the Surrealist woman to direct attention away from political activism na delicit little more from women active in the group than their signature son Surrealist tracts and manifestos”

¹⁸ Left to right: Breton, Ernst, Dali, Arp; Tanguy, Char, Crevel, Eluard; de Chirico, Giacometti, Tzara, Picasso; Magritte, Brauner, Péret, Rosey; Miró, Mesens, Hugnet, Man Ray

FIGURA 9 - GERMAINE BERTON. PHOTOGRAPH REPRODUCED IN LA RÉVOLUTION SURREALISTE, No1, DECEMBER, 1924.



FONTE: (Chadwick, 1997, p. 32)

O padrão de inclusão participativa não se alterou muito já no início da década de 1930. No *Segundo Manifesto do Surrealismo*, do mesmo ano, Breton discutiu sua

insatisfação com muitos dos membros que a seu juízo não correspondiam com os ideais morais e políticos ou com as práticas artísticas e literárias do movimento, definidos por ele mesmo. No decorrer dos anos e com o aproximar de uma nova guerra mundial, vários impasses foram enfrentados relativamente ao engajamento político dos membros do movimento. A maioria explicitamente comunista, diverge, entretanto, basicamente entre a filiação partidária direta e o abandono da luta surrealista – acusada por alguns comunistas de idealista; o oposto aferramento aos ideais do grupo, relegando a luta material aos operários; ou entre uma conciliação entre as duas estratégias de ação, a união da revolução surrealista com a revolução material comunista. O policiamento e o controle de Breton sobre o mérito de merecimento de muitos colegas a pertencerem ao grupo surrealista promove diversas expulsões e novas adesões ao movimento oficial, com convocatórias de reuniões para que esses julgamentos sejam feitos.¹⁹

Apesar de não aparecerem mulheres nos dois manifestos, a assinatura de Dora Maar, Marie-Louise Mayoux e de Meret Oppenheim constam no texto de cunho abertamente político, que tece uma crítica ao fascismo e aos rumos tomados pela Revolução Russa com Stalin, *Quando os surrealistas tinham razão*, de 1935 (BRETON, 1985, p. 201).

Existem ainda dois casos de acusação direta de mulheres, baseadas em questões morais, que merecem ser expostos. Em ambas as situações as mulheres são alheias ao círculo surrealista e a perseguição é justificada pela identificação de seus comportamentos aos valores burgueses, alvos principais a serem superados pelas propostas do surrealismo. O primeiro caso, já comentado por Chadwick e amplamente exposto pelos próprios surrealistas em *La Révolution surréaliste*, é o da ex-mulher de Charlie Chaplin, Lita Grey. O segundo, relatado por Nadeau, envolve a escritora Aurélie de Faucamberge.

Na época do ataque, Lita Grey, que tinha se casado aos 16 anos, movia um divórcio contra Charlie Chaplin. Indignados com a situação, os surrealistas se colocaram expressamente em defesa do direito de Chaplin de viver o amor de forma livre das convenções do casamento burguês, por meio do manifesto *Hands off Love*, subscrito coletivamente no número 9-10 da revista *La Révolution surréaliste*. (LA RÉVOLUTION SURRÉALISTE. Paris, 1927, p. 2-6) Lita Grey acusava Chaplin de infidelidade e de se esquivar da paternidade de seus dois filhos e, no olhar dos surrealistas, ela estava se prendendo ao amor burguês e impedindo a liberdade de comportamento e o espírito

¹⁹ NADEAU, 1985; Segundo Manifesto do Surrealismo. Em: BRETON, 1985

independente do aclamado Charlie Chaplin (CHADWICK, 1997, p. 33). Ele deveria viver o amor à sua maneira ou tornar-se escravo de sua mulher.

Ela acreditava denunciar seu marido, a estúpida, a vaca. Ela simplesmente nos dá o testemunho da grandeza humana de um espírito que, pensando com clareza, com justeza tantas coisas mortais na sociedade onde tudo, sua vida e até seu gênio, o confinam, encontrou meio de dar a seu pensamento uma expressão perfeita e viva, sem traição a esse pensamento, uma expressão cujo humor e cuja força, cuja poesia assume de súbito aos nossos olhos um imenso recuo à luz da pequena lâmpada burguesa que por cima dele é agitada por uma dessas raparigas de que são feitas, em todos os países, as *boas* mães, as *boas* irmãs, as *boas* mulheres, essas pestes, esses parasitas de todos os sentimentos e de todos os amores... (NADEAU, 1985, p. 99-100.)

O segundo caso se insere dentro de um episódio de rebeldia comportamental dos próprios membros do grupo surrealista. Em um banquete de Georges Polti, Robert Desnos e André Breton interrompem com grosseira a fala de Aurélie de Faucamberge, conhecida no meio literário como Aurel. Desnos e Breton protestam contra sua fala “floreada”, que os atormenta já há um tempo (NADEAU, 1985, p. 61). Apesar da intenção geral da desavença se dirigir ao tipo de literatura que Aurel produzia e aos valores burgueses que ela representava, o ataque, assim como no caso de Lita Grey, deixa transparecer seus tons de misoginia. Nadeau relata que Desnos anunciou publicamente que Aurel não teria direito de chateá-los por toda a vida somente pelo fato de ser mulher (1985, p. 61). Desnos se dirige ainda em carta a Aurel, que apresenta o seguinte teor:

Senhora, Mme Tailhade, a quem não conhecia antes do banquete de Polti, entregou-me sua carta. Peço-lhe observar que: 1º) Se eu e meus amigos somos ‘inconscientes’, a Senhora também o é; 2º) Eu não poderia ser seu *irmão de trabalho*, no máximo seu neto; 3º) A Senhora me faz gracejar. Meus sentimentos. Robert Desnos. (DESNOS *apud* NADEAU, 1985, p.61)

As situações tanto de Grey como de Aurel tem em comum a identificação que é feita entre a mulher e aquela portadora dos valores burgueses tradicionais. As condenações que sofrem não se separam ou tomam distância dos seus gêneros. Grey impede a liberdade e a felicidade de Chaplin como também fazem com os outros homens, em todos os lugares, as mães, irmãs ou mulheres, “pestes” e “parasitas” de todos os amores e sentimentos dignificados pelos surrealistas. A abordagem real a Aurel deixa também evidente uma característica que permeou o ideário do grupo de modo pungente, a imagem da *femme enfant*. A negação de Desnos sobre a possibilidade de Aurel ser considerada sua “irmã”

pelo fato dela ser mais velha do que ele, de modo desdenhoso, indica que a mulher bem vinda ao grupo era a mulher jovem. Os ataques que sofre não recaem apenas sobre seus posicionamentos de valor ou estéticos, mas sobre a própria condição de mulher.

2.3 LEONORA CARRINGTON E REMEDIOS VARO NO FLUXO DAS MULHERES ARTISTAS NOS ANOS 1930

O fluxo de mulheres artistas no surrealismo foi se intensificar a partir do início da década de 1930. A participação produtiva também se tornou mais ativa após este período. Isso não significou, todavia, uma mudança em termos de conquista de autonomia para a articulação das ideias do movimento. Por mais que passassem a integrar as exposições coletivas do grupo e terem suas obras reproduzidas em suas publicações, as concepções pessoais dessas artistas sobre o surrealismo, que tornariam a vanguarda muito mais heterogênea do que sua identificação tradicional às ideias dominantes do núcleo masculino de Breton, permaneceram periféricas ou não foram plenamente introduzidas enquanto centrais ao movimento. Em termos gerais, as artistas não deixaram de ocupar um lugar de subalternidade em relação ao núcleo masculino próximo a André Breton. Chadwick ressalta que os surrealistas continuaram a monopolizar a formulação das ideias sobre amor e sobre as mulheres e que as elas se “percebiam atuando sobretudo fora do núcleo de poder e influência”(1997, p. 12, tradução livre)²⁰.

A entrevista formal sobre a sexualidade, publicada no nº 11 da *La Révolution surréaliste* sob o título *Recherchesur La sexualité*, que Breton empreendeu sobre os membros do grupo ainda em 1928, é um exemplo característico dessa postura. Nadeau nos informa que o interrogatório foi realizado em duas sessões e que continha o seguinte teor: “Discute-se: a medida com que o homem toma consciência do prazer da mulher, o amor entre as mulheres, entre os homens (esta última forma foi condenada quase por unanimidade, com Breton à frente), o onanismo, o prazer por súcubos, a prostituição, as perversões, etc.” (NADEAU, 1985, p. 104-105) A ausência de mulheres neste evento parece ter incomodado apenas Louis Aragon, que preferia que a discussão sobre a sexualidade das mulheres fosse realizada com a participação direta delas (CHADWICK, 1997, p. 11-12).

²⁰ “perceive themselves as having operated very much outside his center of personal power and influence.” (CHADWICK, 1997, p. 12)

A pintora e escritora inglesa Ithell Colquhoun parece ter sido uma das poucas mulheres a escrever teoricamente sobre o surrealismo, embora a publicação de *The Mantic Stain* na revista *Enquiry* tenha ocorrido tardiamente, em 1949, (CHADWICK, 1997, p. 154) quando os princípios básicos do automatismo já haviam sido amplamente discutidos.

Apesar de todos esses casos que atestam muito claramente as assimetrias representativas, o surrealismo contou com uma participação ampla de mulheres artistas e se tornou um ambiente propício para o desenvolvimento dos anseios vanguardistas de muitas delas. A pintora Léonor Fini se aproximou do surrealismo em 1936 e manteve uma relação mais social do que formal, preferindo permanecer independente do grupo, pois considerava suas atividades tolas e não quis se submeter à autoridade de Breton (CHADWICK, 1997, p. 81). Mas Remedios Varo, por outro lado, ansiou para se unir ao grupo parisiense. Leonora Carrington, que também se empenhou em desenvolver uma carreira artística, manteve suas relações por meio de Max Ernst. Meret Oppenheim, cuja aproximação ao grupo em 1933 foi o marco do período de maior fluxo de mulheres artistas, (CHADWICK, 1997, p. 47) encontrou no grupo surrealista um espaço favorável para dar continuidade a seus planos artísticos avessos à rotina entediante da academia. Tendo inicialmente frequentado a Académie de la Grande Chaumière, envolveu-se logo com a cena vanguardista parisiense, como Giacometti, Sophie Tauber, Hans Arp, Kurt Seligmann, Max Ernst e Man Ray (CHADWICK, 1997, p. 46).

Não há, no entanto, como descrever a associação entre as artistas e o surrealismo sem compreender a complexidade desse intercâmbio, que oscila de um modo intrincado e não linear entre o suporte e o acolhimento de mulheres que fugiam dos tradicionais papéis familiares e sociais para a busca de uma identidade artística e uma vida mais libertária e experimental, e a insistência em manter uma assimetria entre os gêneros, colocando a mulher em uma posição tão importante para a revolução que almejavam, mas idealizada, e desconsiderando a participação ativa dessas artistas na representação direta do movimento e de si mesmas. A este respeito, sintetiza Chadwick:

O compromisso surrealista com a resolução dialética não se estendeu necessariamente à resolução de inconsistências internas de comportamento e atitude. Para as mulheres artistas, assim como para seus colegas homens, a ambiguidade e a ambivalência acompanharam a vida

vivida fora das convenções da classe média e racionalistas (1997, p.105).²¹

As experiências de Remedios Varo e Leonora Carrington com o grupo de Paris são permeadas por essas ambivalências que caracterizam essas relações entre mulheres artistas e o surrealismo. Elas fazem parte da geração de artistas que compuseram a rede surrealista a partir dos meados dos anos 1930, período de expansão do movimento em decorrência de seu processo de internacionalização. Em 1935 o grupo expôs em Santa Cruz de Tenerife e em Copenhague, e 1936 foi o ano da *Exposition Surréaliste d'Objets*, em Paris e também da *First International Surrealist Exhibition*, em Londres. Estas exposições e as outras internacionais que se seguiram ampliaram a reputação do movimento, novos grupos surgiram em diversos lugares, como Praga, Copenhague e Tóquio (CHADWICK, 1997, p. 55).

A *First International Surrealist Exhibition* foi lançada em 11 de junho de 1936 na *New Burlington Galleries*, em Londres. A exibição contava não só com pinturas e esculturas, mas também com obras de arte tribal e obras de arte considerada “dos loucos”. Segundo Susan Aberth, a introdução de Leonora Carrington à temática surrealista se deu por meio de um presente da sua mãe, o livro de Herbert Read que foi publicado juntamente com a exposição. Mas foi somente a partir do próximo ano que a jovem artista estabeleceria relações com o círculo surrealista de Breton. Leonora conheceu Max Ernst na ocasião de uma exposição do artista na *Mayor Gallery*, em Londres, em 1937 (ABERTH, 2010, p.25). Pouco tempo depois eles se mudaram para Paris e no ano seguinte para St. Martin d’Ardèche, no interior da França, onde permaneceram até a captura de Ernst em decorrência dos desdobramentos da Segunda Mundial.

Leonora nasceu em 6 de abril de 1917, em Clayton Green, no condado de Lancashire, no noroeste da Inglaterra, em um ambiente familiar muito bem favorecido economicamente. Seu pai, Harold Wilde Carrington, foi um empresário têxtil que inventou e patenteou um acessório de tear que tornou possível o desenvolvimento do tecido *Viyella*, híbrido de lã e algodão. Mais tarde, Harold vendeu a empresa familiar *Carrington Cottons* para a corporação Courtaulds, tornando-se o acionista principal da *Imperial Chemicals*

²¹ The Surrealist commitment to dialectical resolution did not necessarily extend to resolving internal inconsistencies in behaviour and attitude. For women artists, as well as for their male colleagues, ambiguity and ambivalence accompanied life lived outside middle-class and rationalist conventions.

Industries (ICI). Leonora viveu parte considerável da infância, dos 3 aos 10 anos, na mansão eduardiana de sua família, *Crookhey Hall*, comparável às propriedades reais e aristocráticas da região, levando uma vida bastante regrada, juntamente com seus irmãos (ABERTH, 2010, p. 11).

Susan Aberth, em *Leonora Carrington: Surrealism, Alchemy and Art*, nos narra que Leonora Carrington foi criada para dar prosseguimento à sua vida de alta burguesia e a expectativa familiar era que a jovem arranjasse um bom casamento. Quando ela manifestou o desejo de ter uma formação artística, encontrou forte oposição de seus pais, que nunca se conformaram verdadeiramente com sua decisão de prosseguir em uma vida artística autônoma com os surrealistas (2010).

Nos anos da infância e juventude, Carrington manteve uma relação conturbada com as instituições de ensino que frequentou. Foi expulsa do convento *Holy Sepulchre*, em Chelmsford, Essex, e logo depois do de *St. Mary*, em Ascot (ABERTH, 2010, p. 15). Aos 15 anos, em 1932, seus pais resolveram enviá-la para a *Miss Penrose*, uma escola de jovens aristocráticos em Florença, como forma de preparação para sua exibição como debutante na corte de George V. Leonora não permaneceu por muito tempo na *Miss Penrose* em razão de uma apendicite, mas essa breve passagem em Florença a colocou em contato direto com a arte italiana, uma das fontes posteriores na produção artística de Carrington, percebida nas técnicas de pintura em têmpera, nas composições, paleta e estilo (ABERTH, 2010, p. 18-19). No ano seguinte, seus pais encaminharam-na para uma escola em Paris, onde foi mais uma vez expulsa. Finalmente, decidiram matriculá-la em uma instituição mais rigorosa, *Miss Sampson's*, também em Paris. Mas Leonora fugiu e foi ao encontro de um amigo da família, professor de Belas Artes, que não conhecia pessoalmente. Logo em seguida, como ela mesma afirmou, seria disposta ao mercado de casamento (ABERTH, 2010, p. 19). No entanto, sua apresentação na corte de George V, em 1935, fracassou. Entediada com o ambiente e impedida de acessar a área de cavalos ou apostar, Carrington leu durante o evento o livro *Sem olhos em Gaza*, de Aldous Huxley, romance crítico aos costumes e a moralidade mais conservadora da sociedade inglesa presente:

Então, eu passei a temporada em Londres, a festa do jardim real, que é chá em uma tenda no Palácio de Buckingham, e você passeia com uma xícara de chá. Tem um vestido diferente para isso, muito caro. Então você vai para Ascot, as corridas, e você está no recinto real. E, se você quisesse, naquele tempo, sendo uma mulher, não podia apostar. Você nem tinha permissão para chegar ao pasto, onde eles mostram os cavalos. Então eu peguei um livro. Quer dizer, o que você faria? Foi o *Eyeless* de Huxley em

Gaza, que eu li o tempo todo. E então, completamente farta, fui enviada de volta ao norte da Inglaterra. (CARRINGTON *apud* ABERTH, 2010, p. 19-20, tradução livre)²²

Depois desse evento, Leonora partiu para a Chelsea School of Art, onde frequentou por cerca de um ano aulas de pintura e desenho. Este período inaugurou para ela novas oportunidades, tempos de maior liberdade e de mudanças de estilo de vida. Seus pais, ainda que fortemente contrariados, não deixaram de oferecer-lhe um suporte financeiro mínimo para que se iniciasse formalmente como artista, mas ela precisou lidar com condições muito mais precárias do que as oferecidas por sua família até então (ABERTH, 2010, p. 21). Em um segundo momento dessa nova fase, Carrington foi para a Amédée Ozenfant Academy. O pintor francês Ozenfant, que havia trabalhado com Le Corbusier duas décadas atrás na fundação do movimento purista, abria nesse momento uma escola em Londres e, conforme Aberth, Carrington foi sua primeira aluna (ABERTH, 2010, p. 21). Curiosamente, sua amiga Stella Snead, que também frequentou a escola, afirmou que era composta majoritariamente por mulheres de classe alta (ABERTH, 2010, p. 22).

Portanto, antes de chegar a Paris em 1937 na companhia de Max Ernst, já havia iniciado um percurso de desenvolvimento artístico. Também se encontrava familiarizada com alguns temas convergentes com os interesses surrealistas, como magia, alquimia e mitologia, sobretudo a mitologia celta. Apesar da breve passagem por Paris, os surrealistas ficaram logo impressionados com a jovem artista, não só pela propensão e interesse pelas temáticas surrealistas, mas por ter abandonado um contexto familiar abastado - que se opôs radicalmente à união com Ernst - e uma vida social de status em favor da vida vanguardista (ABERTH, 2010). Mas além desses fatores, Carrington parecia se encaixar muito bem na imagem da *femme-enfant*, que esteve em evidência durante os anos 1930:

Durante a década de 1930, a imagem do *femme-enfant* assumiu uma importância cada vez maior para os surrealistas. Uma criatura de graça e promessa, a mulher-criança estava intuitivamente próxima dos mundos do inconsciente, da imaginação e do irracional, capaz de enfeitiçar o artista

²² So I went through the season, in London, the royal garden party, which is tea in a tent at Buckingham Palace, and you go around with a teacup. You have a different dress for that, very expensive. Then you go to Ascot, the races, and you're in the royal enclosure. And, if you please, in those days, if you were a woman, you were not allowed to bet. You weren't even allowed to the paddock, where they show the horses. So I took a book. I mean, what would you do? It was Huxley's *Eyeless in Gaza*, which I read all the way through. And then, thoroughly fed up, I was dispatched back to the North of England.

masculino e afastá-lo do mundo confinado do real. (CHADWICK, 1997, p. 49).²³

No momento do encontro com os surrealistas, Leonora tinha 20 anos de idade, Ernst 46 e era casado até então com Marie-Berthe Aurenche, 14 anos mais nova. Como Aberth observa, esse era um comportamento repetitivo em Max Ernst (2007, p. 38). No entanto, apesar de supostamente preencher perfeitamente os requisitos de uma *femme-enfant*, Carrington, anos depois, esclareceu o desconforto em relação à encarnação do papel:

Eu achava que tinha muita afinidade com essas pessoas. Era um grupo composto essencialmente por homens que tratavam as mulheres como musas. Isso era bastante humilhante. Por isso, não quero que ninguém me chame de musa. Nunca me considerei uma *femme-enfant*, como André Breton queria ver as mulheres. Não queria que me entendessem assim, nem tentei mudar os outros. Eu caí no surrealismo assim. Nunca perguntei se tinha o direito a entrar ou não (CARRINGTON²⁴, 1993, tradução livre).²⁵

De acordo com Susan Aberth, entre os fatores que levaram a mudança do casal para o interior da França, em St. Martin d'Ardèche, está tanto a busca pelo distanciamento dos confrontos com Marie-Berthe Aurenche, como o incômodo de Ernst com os constantes conflitos internos do grupo de Breton. No local, o casal teve a oportunidade de viver uma vida mais próxima à natureza e à vida no campo (Figura 8 e Figura 9), trabalhando juntos ou separadamente em seus projetos artísticos (2007, p. 38). Longe do principal círculo socialista, em um período de muita troca e produtividade, Max e Leonora recebiam a visita de amigos, muitos deles artistas, como por exemplo, Léonor Fini, Roland Penrose, Lee Miller, André Pieyre de Mandiargues, Frederico Veneziano e Tristan Tzara (CHADWICK, 1997, p. 80).

Mas este período foi interrompido bruscamente pelas perseguições engendradas com a Segunda Guerra Mundial, seguidas por muito sofrimento e um colapso mental de

²³ During the 1930s the image of the *femme-enfant* assumed ever greater importance for the Surrealists. A creature of Grace and promise, the woman-child was intuitively close to the worlds of the unconscious, the imagination, and the irrational, capable of bewitching the male artist and leading him away from the confining world of the real.

²⁴ Disponível no site https://elpais.com/diario/1993/04/18/cultura/735084001_850215.html

²⁵ "Pensé que yo tenía mucha afinidad con a gente. Era un grupo compuesto esencialmente por hombres que trataban a las mujeres como musas. Eso era bastante humillante. Por eso no quiero que nadie me llame musa de nada. Jamás me consideré una *femme-enfant* como André Breton quería ver a las mujeres. Ni quise que me entendieran así, ni tampoco intenté cambiar a los demás. Yo caí en el surrealismo porque sí. Nunca pregunté si tenía derecho a entrar o no."

Leonora, que ocasionou o seu internamento em um manicômio em Madrid, por decisão de sua família. Prestes a ser encaminhada a outra instituição para doentes mentais na África do Sul, Leonora conseguiu escapar dessa situação, passou por Portugal e depois pelo grupo de artistas refugiados em Nova York antes de tomar seu rumo de refúgio final no México, juntamente com Renato Leduc. A internação de mulheres em sanatórios era uma prática normalizada durante o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX. Os surtos se tornavam justificativas para a manutenção dessas mulheres em confinamento sem necessidade, ou além do tempo recomendado. Isto atingiu artistas além de Carrington, como Camille Claudel, Zelda Fitzgerald e Dora Maar.

Quando a França entrou em guerra com a Alemanha, em 1939, Max Ernst foi capturado e enviado inicialmente para um campo de internação em Largentière, depois passou por outros campos e só foi liberado com o armistício (ABERTH, 2007, p. 45). A prisão de Ernst abalou muito Leonora. Antes de deixar a casa de campo em St. Martin d'Ardèche, ela permaneceu por três semanas alternando entre jejum e trabalho físico extenuante nos seus vinhedos e jardins, até ser finalmente convencida por um casal de amigos a buscar por um visto para Ernst na Espanha. Durante a viagem sua saúde mental se agravou e depois de uma crise nervosa que a levou a ameaçar assassinar Hitler e pedir pela libertação metafísica da humanidade na embaixada britânica de Madrid, sua família interviu para que fosse internada (CHADWICK, 1997, p. 84). Foi tratada com cardiazol, uma substância que induz convulsões similares ao tratamento por eletrochoque e durante sua recuperação em uma clínica em Santander, sua família planejou sua internação em outra instituição mental na África do Sul. No intervalo desta transferência, ela foi acompanhada pela guarda obstinada de pessoas que estavam a mando de sua família, em uma passagem por Portugal. Leonora armou uma ida a Lisboa, alegando a necessidade de comprar luvas, para fugir. Segundo Aberth, ela fingiu uma dor de estômago, foi ao banheiro de um café e escapou pela porta dos fundos, em direção à Embaixada Mexicana. Leonora conseguiu o apoio do amigo e embaixador, Renato Leduc, com o qual deveria se casar para conseguir a independência dos pais e imunidade diplomática (2007, p. 51).

FIGURA 10 – MAX ERNST AT ST. MARTIN D'ARDÈCHE, SITTING WITH SCULPTURES, 1938



FONTE: (Aberth, 2010, p. 39).

FIGURA 11 - LEONORA CARRINGTON AT ST. MARTIN D'ARDÈCHE, 1938.



FONTE: (Aberth, 2010, p. 39).

Leonora chegou a se encontrar algumas vezes, tanto em Portugal como em Nova York, com Max Ernst. Nessa altura, ao se dar conta do sumiço da companheira após ser libertado dos campos de internamento, tinha se unido a Peggy Guggenheim para migrar para os Estados Unidos. O casal não se reconciliou desde então, apesar de Carrington continuar a frequentar o círculo de artistas refugiados (Figura 10), entre os quais se encontravam vários dos surrealistas, até migrar por fim para o México em 1943 e encontrar condições mais propícias ao amadurecimento artístico e seu consequente reconhecimento (ABERTH, 2007).

FIGURA 12 – GROUP PHOTOGRAPH OF ARTISTS IN EXILE, NEW YORK, 1942²⁶



FONTE: (Aberth, 2010, p. 51).

Remedios Varo tomou o mesmo rumo no início dos anos 1940 em razão da facilitação que o governo mexicano ofereceu aos refugiados europeus, mas parecia ter uma projeção mais clara em relação a se unir ao movimento surrealista no final da década de 1930. Remedios teve acesso uma tradicional formação artística na *Academia de Bellas Artes de San Fernando*, em Madrid, mas logo entrou em contato com a onda de influência vanguardista. Conforme Janet A. Kaplan, autora da biografia da artista *Unexpected*

²⁶ Left to right, first row: Stanley William Hayter, Leonora Carrington, Friedrich Kiesler, Kurt Seligmann. Second row: Max Ernst, Amédée Ozenfant, André Breton, Fernand Léger, Berenice Abbott. Third row: Jimmy Ernst, Peggy Guggenheim, John Ferren, Marcel Duchamp, Piet Mondrian. Philadelphia Museum of Art, collection of Mme Duchamp.

Journeys: The Art and Life of Remedios Varo, Remedios nasceu em 16 de dezembro de 1908 em Anglés, na Catalunha e, ao contrário de Carrington, teve incentivo desde a infância para desenvolver habilidades artísticas. Seu pai, Rodrigo Varo y Zejalbo, engenheiro hidráulico, mantinha-se com sua família em constantes viagens pela Espanha e pelo norte da África, o que propiciou um rico material de referência para Varo (1988, p. 11). Ele a colocava de forma bastante diligente e disciplinada a copiar seus desenhos e diagramas mecânicos (1988, p. 15). Observando a sua propensão para o desenho, continuou investindo na sua formação. Varo frequentou a *Escuela de Artes y Oficios* e depois a *Academia de Bellas Artes de San Fernando*, em Madrid, também frequentada por Salvador Dalí, com admissão e treinamento rigorosos. Em 1924, aos 15 anos de idade, integrou o currículo em tempo integral. Ele envolvia estudos complexos e tradicionais, como perspectiva, teoria da cor, formas arquitetônicas, anatomia, ilustração científica, natureza morta, roupas, paisagens etc., além de todas as técnicas de preparo de materiais e suportes (1988, p. 27 e 29).

Nos anos 1920 Madrid se abriu para as vanguardas, inclusive a surrealista, principalmente por meio da *Residencia de Estudiantes*, uma residência universitária masculina, fundada em 1910, que estabelecia contato com a comunidade de movimentos modernos de outras partes da Europa (KAPLAN, 1988, p. 29). Kaplan ambienta o cenário artístico vanguardista de Madrid nos anos em que Varo ainda estudava na Academia. A cidade de Madrid durante os anos 1920 permeou-se progressivamente com poesias, palestras, exposições e pinturas surrealistas, e foi inclusive o placo de exibição de trabalhos de artistas como Salvador Dalí e Luis Buñuel, como o filme *O Cão Andaluz*, lançado em 1928 (1988, p. 30).

Em 1931 Varo e Gerardo Lizarraga, um amigo da Academia com quem se casou em 1930, partiram para uma estadia em Paris que durou cerca de um ano. O casal retornou para Barcelona, cidade cosmopolita mais propícia à atmosfera vanguardista que estavam em busca (KAPLAN, 1988, p. 35). Neste período, Varo conheceu e se relacionou com o artista catalão Esteban Francés. Juntos dividiram um ateliê na *Plaza de Lesseps*, produzindo pinturas, colagens e desenhos que já dialogavam com a linguagem surrealista. Também estabeleceram relações efetivas com a comunidade surrealista barcelonesa e francesa (KAPLAN, 1988, p. 36-37). Varo se relacionava tanto com Lizarraga quanto com Francés e de acordo com Kaplan, a artista operou desse modo durante toda a sua vida, mantendo relações múltiplas, amistosas e não escondidas umas das outras (1988, p. 36). A liberdade

sexual e afetiva de Remedios Varo parece se inserir em um estilo de vida aderido por mulheres desse contexto que, como pontuado por Chadwick, “lutaram contra suas famílias pelo direito a vidas independentes; eles herdaram a chamada dos anos 20 por maior liberdade sexual para as mulheres” (CHADWICK, 1997, p. 105, tradução livre).²⁷

Neste período, Varo pintava pouco e trabalhava com Lizarraga para a agência de publicidade de J. Walter Thompson, (KAPLAN, 1988, p. 40) mas se articulava com Esteban Francés para que fossem percebidos pelos surrealistas parisienses. Queriam provar que eram suficientemente dignos de veicularem suas ideias, como pode ser visto na reprodução de um trecho de uma das cartas enviadas por Varo e Esteban a Marcel Jean, ponto de contato entre os surrealistas, em maio de 1936: “aceitamos toda a sua disciplina e estamos dispostos a assinar seus manifestos, queremos manter contato com você e acompanhar suas atividades” (VARO; FRANCÉS *apud* KAPLAN, 1988, p.44, tradução livre)²⁸ Varo e Estéban também se dedicavam aos *cadavreexquis*²⁹, jogos surrealistas de produção de obras coletivas e os entregavam à Marcel Jean (KAPLAN, 1988, p. 41). O artista Oscar Domingues, que também era um intermediador do surrealismo entre a França e a Espanha, conhecendo a tendência de Remedios por meio dos *cadavreexquis*, indicou-a para o poeta Benjamin Péret, amigo próximo de Breton e um dos fundadores do grupo surrealista (KAPLAN, 1988, p. 49). O poeta que estava em Barcelona em 1936 querendo se voluntariar com os republicanos por ocasião da Guerra Civil Espanhola, se envolveu com Varo e no ano seguinte, se mudaram para Paris. Esteban os acompanhou e o três dividiram um ateliê em *Montparnasse* (KAPLAN, 1988, p. 50-55).

Mas apesar da liberdade sexual e afetiva, Remedios não parecia completamente à vontade entre o círculo surrealista de Breton. Sentia-se intimidada pela atmosfera inquisitorial dos encontros nos cafés promovidos por André Breton, parecia insegura em

²⁷ “battled their families for the right to independent lives; they had inherited the 1920s call for greater sexual freedom for women”.

²⁸ “we accept all your discipline and are willing to sign your manifestoes, we want to keep in contact with you and to keep up with your activities”.

²⁹ Uwe M, Schneede transcreve a definição do *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, de 1938: “A game with folded paper. Every participant makes a drawing without knowing what his predecessor has drawn, because the predecessor’s contribution is concealed by the folded part of the paper. The example which has become a classic, and to which the game owes its name, was the first sentence produced by this method: ‘*Le cadaver exquis boira le vin nouveau*’ [The exquisite corpse will drink the new wine].” (SCHNEEDE, 1973, p. 32). Schneede prossegue esclarecendo: “What makes the game interesting is not any one artistic product but the collective playfulness and the incongruous combination of text and picture; the latter resulted in a shape made continuous by the fact that players extended their lines beyond the folded part of the paper.” (Idem).

relação à sua participação no grupo e preocupada com efeitos do imaginário da *femme-enfant*: “Minha posição era a tímida e humilde de um ouvinte: eu não tinha idade suficiente nem tinha a disposição de enfrentá-los, como Paul Eluard, Benjamin Péret ou André Breton. Lá estava eu, com a boca aberta dentro deste grupo de pessoas brilhantes e talentosas” (VARO *apud* KAPLAN, 1988, p.55-56, tradução livre)³⁰

Além disso, nesta época, 1938, perto de seus 30 anos, reconstruía a sua identidade para aparentar ser mais jovem, diminuindo 5 anos em sua idade total. A repercussão dessa alteração pode ser observada inclusive em seu passaporte e até em seu túmulo, que atestam o seu nascimento em 1913 ao invés de 1908 (KAPLAN, 1988, p. 56).

Remedios Varo, como Leonora Carrington, estabeleceu uma rede paralela de relações com o grupo de Breton. Enquanto Carrington vivia o retiro no interior da França com Max Ernst, Varo mantinha em Paris um círculo de convivência com Benjamin Péret e com artistas como Esteban Francés, Wolfgang Paalen, Oscar Dominguez e Victor Brauner, por exemplo, confirmando a conclusão de Chadwick a respeito do relacionamento das mulheres artistas com o surrealismo através de subgrupos de relações de amizade ou amorosas, onde tinham suporte para a produção artística.

Como companheira de Péret, Varo se viu perto do círculo interno que orbitava em torno de Breton; mas ela também criou um círculo de amigos para quem se tornou o centro. Esse grupo incluía não apenas Péret, Francés e Dominguez (que tinham um estúdio próximo ao que o trio dividia em Montparnasse, do qual assistiu e relatou o desenvolvimento do *ménage à trois*), 30 mas também Victor Brauner (...) (KAPLAN, 1988, p. 64).

Mas a guerra também interrompeu esse período de experimentação e convivência de Remedios Varo. Sua segurança ficou especialmente em risco devido às suas ligações com Benjamin Péret, cujas relações com o comunismo não eram segredo. Sempre politicamente engajado, foi preso e expulso do Brasil por estar associado ao Partido Comunista. Péret se casou em 1928 na França com a cantora lírica brasileira Elsie Houston, intérprete de Villa-Lobos, e mudou-se para o Brasil com ela em 1929 (PUYADE, 2005). Durante a estadia, arejou a cena artística trazendo a discussão surrealista para os modernistas brasileiros e sua participação ativa no cenário político comunista brasileira é descrito por Jean Puyade:

³⁰ “My position was the timid and humble one of a listener: I was not old enough nor did I have the aplomb to face up to them, to a Paul Eluard, a Benjamin Péret, or an André Breton. There I was with my mouth gaping open within this group of brilliant and gifted people.”

No decorrer dos anos 1930 e 1931, Péret lançar-se-á a fundo na atividade política internacionalista. Junto com o grupo dirigido por Mário Pedrosa, Lívio Xavier e Aristides Lobo, será um dos fundadores, em 21 de janeiro de 1931, da Liga Comunista do Brasil, seção brasileira da Oposição Internacional de Esquerda (trotskista), tornando-se Secretário do Comitê da região do Rio de Janeiro, com o pseudônimo de Maurício (2005, p. 10).

Em razão desse envolvimento político, Péret foi preso pela polícia do Rio de Janeiro em 1931 e expulso do país logo em seguida por um decreto de Getúlio Vargas (PUYADE, 2005, p. 13). Após a entrada da Inglaterra e da França na guerra contra a Alemanha, Péret foi mais uma vez preso em uma prisão militar em Rennes, novamente devido a seu ativismo político (KAPLAN, 1988, p. 69). Durante os anos difíceis da guerra, Varo também se deparou, por acaso do destino, com a prisão de seu marido Lizarraga em um dos campos de concentração franceses. Quando Péret ainda estava preso, Varo foi ao cinema com o fotógrafo húngaro Emérico Weisz, que futuramente se casaria com Leonora, assistir um documentário que ele havia ajudado a produzir. Varo reconheceu nas filmagens Gerardo Lizarraga, com quem havia perdido o contato desde que se mudara para Paris. Lizarraga, militante anarquista que havia lutado na Guerra Civil Espanhola com os republicanos, foi libertado graças a articulação de Varo e seus amigos. A própria Varo acabou sendo presa por alguns meses no inverno de 1940, pelo fato de ser companheira de Péret, ainda que pouco se saiba sobre esse evento (KAPLAN, 1988, p.70-71).

Mas a situação se agravou com invasão da França pelos nazistas em junho de 1940. A partir de então, Remedios e muitos outros artistas e intelectuais precisaram partir efetivamente e buscar refúgio. Inicialmente Varo deixou Paris, permanecendo por um tempo em Canet-Plage com o artista Jacques Hérold e outros e depois com Victor Brauner (KAPLAN, 1988, p. 72). De lá, seguiu para Marselha e se reencontrou com Benjamin Péret. A cidade de Marselha tornou-se neste período polo de um grande número de refugiados. Um grupo chamado *Emergency Rescue Committee* estabeleceu em Villa Air-Bel, nas imediações da cidade, um centro de refúgio que abrigou muitos surrealistas (KAPLAN, 1988, p. 74):

O objetivo do comitê, organizado em Nova York três dias após a ocupação nazista de Paris, era salvar o maior número possível de artistas intelectuais de areia da Europa, acelerando sua fuga da França - uma missão de resgate que resultou em uma migração intelectual sem

precedentes de Paris. Europa para as Américas. (KAPLAN, 1988, p. 74, tradução livre).³¹

Varo e Péret não eram residentes de Villa Air-Bel, mas alugaram um quarto nas suas proximidades e frequentavam o lugar (Figura 11). De acordo com Kaplan, muitos do círculo social de Varo foram parar em Villa Air-Bel, como Brauner e Dominguez (KAPLAN, p. 1988, p. 75 e 77). Foi lá que André Breton e Jacqueline Lamba, assim como muitos outros, encontraram um porto antes de migrarem para fora da Europa. Peggy Guggenheim foi a responsável por financiar a passagem de muitos surrealistas de Air-Bel para os Estados Unidos, como a do próprio Max Ernst, que também passou por lá, e da família toda de Breton (ABERTH, 2010, p. 45). Péret e Varo tomaram o caminho para o México, país que ofereceu amparo aos refugiados espanhóis e aos membros da Brigada Internacional que se encontravam na França. Depois de conseguirem fundos e regularizarem os documentos, partiram de Casablanca no navio português *Serpa Pinto* em 20 de novembro de 1940 (KAPLAN, 1988, p. 81-82).

As histórias de Leonora Carrington e Remedios Varo exemplificam as contradições e complexidades das relações entre as mulheres artistas e o círculo surrealista. Apesar de suas grandes diferenças, elas mostram algumas variáveis comuns. Em primeiro lugar, a importância das oportunidades de formação e treinamento artístico decorrem do suporte social que obtiveram, o pertencimento a uma família que se insere no mínimo em uma classe média intelectualizada ou o incentivo de algum membro da família, proporcionando em ambos os casos um suporte financeiro básico. Essa situação tem relação direta com a classe social inicial que pertenciam, apesar de que após a escolha por uma carreira vanguardista, em um contexto de guerra, tenham mudado de cenário, passando por mudanças financeiras. Varo enfrentou dificuldades tão sérias que precisou se dedicar à trabalhos fora da esfera artística.

³¹ The goal of the committee, organized in New York three days after the Nazi occupation of Paris, was to save as many of Europe's leading intellectual and artists as possible by expediting their escape from France – a rescue mission that resulted in an unprecedented intellectual migration from Europe to the Americas.

FIGURA 13 – BENJAMIN PÉRET AND REMEDIOS VARO SITTING IN FRONT OF VILLA AIR-BEL, MARSEILLES, 1941



FONTE: Kaplan, 1998, p. 54

Ainda que Leonora tenha encontrado forte oposição em sua família, ela não chegou a obliterar completamente os meios para que se desenvolvesse como artista. O apoio do pai de Remedios, por outro lado, permitiu que ela, aos 17 anos de idade, se tornasse uma das poucas mulheres a conseguir frequentar a *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, em Madrid (AWARE)³², em uma Espanha do início do século XX, muito católica e conservadora. Aberth nos conta que Leonora não tinha muito dinheiro na sua fase de estudos em Londres, (ABERTH, 2007, p. 21). Kaplan que Remedios e Péret, em Paris, viviam em condições bem difíceis, com privação de alimentos e que a artista chegou a trabalhar como tradutora em conferências para ter renda (KAPLAN, 1988, p. 63). Em Villa Air-Bel, os artistas produziam doces para levantar fundos e Varo precisou vender lençóis em uma mesquita em Casablanca, usados em rituais funerários mulçumanos, para comprar comida (KAPLAN, 1988, p. 78 e 82).

³² Disponível no site <https://awarewomenartists.com/en/artiste/remedios-varo>

Elas também se organizaram em círculos sociais menores e simultâneos às relações que se formavam em torno de André Breton, baseados em vínculos afetivos e de afinidade. Remedios e Leonora, apesar de terem se conhecido no período parisiense, não chegaram a trabalhar juntas durante esse momento. As artistas em geral que vivenciaram a cena surrealista, apesar de terem desenvolvido amizades, como Carrington e Fini, por exemplo, não estabeleceram uma organização consistente enquanto coletivo, seja para pleitear uma inserção mais significativa no interior do grupo oficial ou constituir um círculo paralelo. Como afirma Kaplan sobre os anos 1930:

As mulheres certamente se conheciam e, em alguns casos, desenvolveram amizades. No entanto, parece haver pouco senso de comunidade entre as mulheres surrealistas de Paris comparável àquela rede de intercâmbio e apoio - ainda que volátil - que une os homens do grupo. (1988, p. 57, tradução livre)³³

Esta atuação à margem, que se relaciona com a exclusão da participação efetiva nas decisões e na formulação das ideias do grupo, também tem consequências sobre as representações da mulher ou do feminino. A recuperação das relações dessas mulheres artistas, suas histórias e obras é importante para a compreensão do surrealismo como um movimento estético mais amplo e de suas reverberações no meio da arte.

Nos dois casos relatados, de Remedios Varo e Leonora Carrington, apesar da liberdade de estilo de vida, afetiva ou sexual, percebe-se a repercussão, de uma forma ou de outra, do imaginário da *femme-enfant* surrealista. A *femme-enfant* também aparece em ampla medida nas obras poéticas e artísticas dos surrealistas. Mas esta dimensão das construções do feminino elaboradas pelo olhar masculino dos surrealistas reflete de modo mais direto nas relações sociais dos membros do grupo com as mulheres e mulheres artistas. Uma vez vislumbrado em que medida esse ideal recaiu sobre as relações sociais dessas duas artistas, torna-se uma tarefa começar a tentar compreender esse ideal e a constelação de ideias surrealistas relacionados à mulher e ao feminino e em que medida esses padrões de feminilidade construídos na ausência da participação das mulheres são aceitos/reproduzidos ou negados/subvertidos nas obras de Leonora Carrington e Remedios Varo.

³³ The women surely all knew each other and in some cases developed friendships. Yet the resembles to have been little sense of community among the Surrealist women in Paris comparable to that network of interchange and support – however volatile – that unite the men in group.

3 CAPÍTULO II - AS REPRESENTAÇÕES E OS MITOS DA FEMINILIDADE NO SURREALISMO: UM OLHAR A PARTIR DAS OBRAS

3.1 GÊNERO: OS PADRÕES E MITOS DA FEMINILIDADE

Para que se proceda à análise de algumas obras produzidas sobretudo durante a década de 1930 a partir do prisma das concepções do feminino, é importante um entendimento prévio de algumas das características do surrealismo deste período. A primeira delas é a consciência da intensificação do fluxo de mulheres artistas no movimento com produção ativa, ainda que de maneira periférica ou subalterna em relação ao núcleo central articulado em torno de Breton. O que está subjacente à participação de mulheres artistas são perspectivas heterogêneas sobre os imaginários comuns ao surrealismo, entre elas as representações dos corpos da mulher e dos ideais do feminino. Isso se relaciona com a segunda característica, que é a própria existência desses ideais, o que nos leva à tentativa de compreensão de seus processos de formação e reiteração, bem como dos atributos relacionados às categorias assimiladas como pertencentes aos domínios do feminino, ou seja, os padrões de feminilidade.

O capítulo anterior tratou da presença das mulheres no grupo surrealista, ainda que tenha sido evidenciado que a atividade das artistas não implicou em uma participação direta na produção teórica do movimento ou na composição da representação da imagem do grupo nuclear de Breton. Como sustentou Chadwick, as artistas atuaram por meio de grupos menores. Também permaneceram, como reforça Vodermeier Sohl, “dedicadas a suas rebeldias particulares e focadas na busca de uma autonomia e desenvolvimento pessoal e artístico” (2012, p. 221-222, tradução livre).³⁴

Como exemplo, temos o caso de Remedios Varo, que durante os anos de permanência em Paris, ansiosa pelo experimentalismo vanguardista, vivenciou um momento de exploração de diferentes estilos, técnicas, temas e imagens surrealistas. Mas talvez devido a seu treinamento artístico acadêmico, orientou-se para a representação de imagens altamente elaboradas, uma tendência do surrealismo que Schneede chamou de comprometida em transformar o irreal em real (1973, p. 84). Varo absorveu o trabalho de

³⁴“dedicadas a sus rebeldías particulares y enfocadas en la búsqueda de una autonomía y desarrollo personal y artístico” (VODERMEYER SOHL, 2012, p. 221-222).

Victor Brauner³⁵ e Wolfgang Paalen³⁶ e experimentou técnicas surrealistas que partem da criação de formas e efeitos de maneira semi-acidental ou semi-consciente, relacionados ao automatismo, como a *fumagee* o derramamento de cera na superfície antes da tinta ser aplicada.³⁷

Já Leonora Carrington optou por uma imersão em seu retiro em St. Martin d'Ardèche juntamente com Max Ernst. Eles decoraram a casa de campo com esculturas e pinturas nas paredes (ABERTH, 2010, p. 39). As pinturas e escritos de Carrington desse período apresentam uma aproximação e aprofundamento nas temáticas que remetem à sua infância e às mitologias celtas, na transformação alquímica e em animais fantásticos, entre eles o cavalo branco mágico. Foi um momento de contato direto com a natureza, nos cuidados de seus jardins e animais, e de uma troca criativa e afetiva muito intensa com Ernst (CHADWICK, 1988).

Esses trabalhos realizados às margens da vanguarda apresentam diálogos e particularidades em relação às obras produzidas pelo núcleo masculino e apontam para uma maior heterogeneidade do próprio surrealismo, ou para o que estava sendo feito em interação com o grupo. O que cabe analisar nesse momento é a abordagem ou leitura que essas artistas fizeram dos imaginários que estavam mais em voga durante este período, principalmente o que diz respeito à própria imagem ou ao gênero que representam. Sem querer chegar a uma conclusão precipitada sobre a subversão ou repetição dos padrões de feminilidade nas obras de Varo e Carrington, o que já é possível constatar é que essas artistas partem de uma perspectiva diferente que merece ser compreendida através de um viés que coloca em ênfase a discussão sobre concepções surrealistas acerca do feminino. Mais uma vez, as questões de gênero devem ser trazidas à luz, pois a partir delas pode-se tentar entender a representação dos corpos femininos, as construções dos padrões de feminilidade e masculinidade, seus atributos e estereótipos, enquanto chaves de

³⁵ Kaplan faz a comparação entre as obras *The Sender*, de 1937, de Victor Brauner e *On the Roof of the World*, de 1938-39, de Remedios Varo (KAPLAN, 1988, p. 66).

³⁶ Observar as similaridades entre as obras *Desire*, a primeira de Varo a ser incluída numa publicação surrealista francesa, reproduzida em 1937 na revista *Minotaure* e a *On the Ladder of Desire*, de 1936, de Wolfgang Paalen, conforme apontado por Kaplan. (KAPLAN, 1988, p. 57-58).

³⁷ A *fumage* foi desenvolvida como uma técnica surrealista por Wolfgang Paalen e consiste na criação de manchas de fumaça através da passagem da chama de uma vela numa superfície com tinta a óleo ainda fresca. Varo aplicou-a na obra *The Soul of the Mountains*, de 1938 (KAPLAN, 1988, p. 60-61). A experimentação com cera pode ser vista na obra *Vegetal Puppets*, também de 1938 (KAPLAN, 1988, P.62).

interpretações possíveis para a análise das obras dos homens e mulheres artistas vinculados ou associados ao surrealismo da década de 1930.

Os estudos sobre gênero se tornam instrumentos para a compreensão das obras surrealistas porque evidenciam os processos de formação e reafirmação social das categorias que são atribuídas ao feminino e que formam as figuras e os mitos da feminilidade. Elas decorrem de construções atreladas aos processos de generificação, ou da construção do gênero, entendidos como acontecimentos sociais que implicam na divisão dos sexos. O patriarcado seria, por exemplo, um modo de organização social da sexualidade. A antropóloga Gayle Rubin nomeia esses modos como sistemas de sexo/gênero, definidos preliminarmente como “uma série de arranjos por meios dos quais uma sociedade transforma a sexualidade biológica em produtos da atividade humana, nos quais essas necessidades sexuais transformadas são satisfeitas” (2017, p. 31). Rubin se utiliza de um termo neutro, “sistemas de sexo/gênero”, para abranger a diversidade potencial das organizações de gênero de modo geral, desde as hierarquizadas como as não hierarquizadas, expondo justamente o caráter social dessa organização. Nesse sentido, o patriarcado é um sistema de sexo/gênero fruto de relações sociais específicas (2017, p. 19-20). Uma das implicações desses sistemas são as divisões do trabalho em função do sexo, que não ocorrem do mesmo modo em qualquer lugar ou tempo, variam amplamente a depender do contexto:

Em alguns grupos, a agricultura é um trabalho feito pelas mulheres; em outros, pelos homens. Há mesmo casos em que as mulheres são caçadoras e guerreiras, e os homens cuidam das crianças. As mulheres têm o fardo mais pesado em algumas sociedades; em outras, os encarregados disso são os homens. A divisão do trabalho de acordo com o sexo, conclui Lévi-Strauss a partir de uma de suas análises, não decorre de uma especialização biológica; ela deve ter algum outro propósito (RUBIN, 2017, p. 30).

O trabalho de Rubin em *O tráfico de mulheres* parte de uma perspectiva antropológica sobre o estudo dos sistemas de parentesco e também sobre a psicanálise. Mas, sem adentrar nas especificidades dessas discussões, o que ela deixa evidente é que os sistemas de sexo/gênero não decorrem de um lugar fora da cultura, não são fixos e permanentes. Ao contrário das presunções que os colocam como “emanações a-históricas da mente humana; são produtos da ação humana historicamente situada” (2017, p. 55). Isso significa que a compreensão do binarismo masculino/feminino e os atributos que lhes são

relacionados, bem como a hierarquia que lhes é pressuposta, muitas vezes até mal disfarçada, deve-se dar dentro de uma perspectiva historicizada.

Este argumento é retomado e ampliado por Joan Scott. Sua análise sobre a construção de símbolos culturais nos é especialmente importante para a investigação do contexto surrealista e sua constelação de representações simbólicas da mulher e do feminino, tanto em seu meio principal, quanto nas produções das artistas que atuaram mais à sua margem. Para Scott, uma das dimensões do gênero é o seu caráter de “elemento constitutivo das relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos” (1995, p. 86). Isso implica nas representações simbólicas e nos significados conceituais dominantes que os definem, que normalmente assumem a forma de uma oposição binária categórica fixa (1995, p. 86). Elas se fazem presentes nos domínios políticos, jurídicos, religiosos, mas estendemos o seu alcance para o imaginário das representações poéticas e artísticas:

Como um elemento constitutivo das relações sociais baseadas nas diferenças percebidas, o gênero implica quatro elementos interrelacionados: em primeiro lugar, os símbolos culturalmente disponíveis que evocam representações simbólicas (e com frequência contraditórias) - Eva e Maria como símbolos da mulher, por exemplo, na tradição cristã ocidental - mas também mitos de luz e escuridão, purificação e poluição, inocência e corrupção. Para os/as historiadores/as, a questão importante é: que representações simbólicas são invocadas, como, e em quais contextos? Em segundo lugar, conceitos normativos que expressam interpretações dos significados dos símbolos, que tentam limitar e conter suas possibilidades metafóricas (SCOTT, 1995, p.86).

No que se refere aos imaginários articulados nas obras, essas discussões prévias que situam socialmente o gênero e seus desdobramentos, permitem uma análise diversa das tentativas de entendimento dos processos de subjetivação ou da aquisição do gênero da psicanálise. Me refiro aqui ao papel histórico desempenhado no desenvolvimento teórico e na prática clínica psicanalítica e não às possibilidades da teoria psicanalítica, considerando que ela própria assume várias linhas, desde às apontadas por Rubin como as que impõe “a norma sexual aos indisciplinados”, (2017, p. 35) até as desenvolvidas pela teoria crítica feminista. Mas enquanto uma teoria que se dedica ao estudo dos vestígios deixados nos indivíduos pelo conflito permanente com as normatizações sobre a sexualidade (2017, p. 35) ela não é a chave mais adequada para os fins aqui levantados. Como nota Scott, (1995, p. 87) o afã universalizante da teoria psicanalítica não viabilizaria a mirada histórica e

plural aqui pretendida na abordagem dos usos de mitologias e nos padrões ideais vinculados ao feminino nas obras surrealistas desse estudo.

Por outro lado, não há como ignorar as relações com a psicanálise quando o objeto do estudo passa pelo surrealismo, tendo em vista que a própria teoria é uma fonte direta do movimento, ainda que não seja uma questão evidente para o caso de Carrington. No entanto, há também de se compreender a limitação em tentar entrar na cabeça dos artistas, de abarcar todas as dimensões de suas vidas, mesmo existindo trabalhos que se dedicam à esta relação, por exemplo os sobre Hans Bellmer, como os de Sue Taylor, Peter Webb e Andrew Brink.³⁸ As leituras de obras a partir de uma perspectiva psicanalítica não devem suprimir a percepção dos diálogos constantes que os artistas mantêm com a história da arte e com os fatores sociais de seu contexto específico. Portanto, por mais que a análise da relação entre a vida e obra das/dos artistas seja importante, bem como as interpretações possíveis a partir da ótica psicanalítica, elas são insuficientes para avaliar a dimensão histórico-política das obras de arte.

Esta é a posição levantada por Ernst H. Gombrich em sua conferência *A Psicanálise e a História da Arte*. Ao discutir as dificuldades de acesso da arte à análise psicológica, toca também em uma temática relevante para a discussão dos conteúdos mobilizados nas produções artísticas, que podem ser lidos pelas lentes das questões de gênero. Após analisar uma série de pinturas, concluiu:

Se eu estiver correto, a questão com respeito a essas pinturas não é que seu criador, a exemplo de todos nós, tem um inconsciente de que se nutrem esses modos arcaicos de simbolização; nem mesmo também que, como todos nós, ele partilha em sua mente as qualidades de Édipo, Pigmalião, e talvez de Barba-Azul. A questão é que ele se acha numa situação em que seus conflitos particulares adquirem relevância artística. Sem os fatores sociais, o que poderemos chamar as atitudes da platéia, o estilo ou a tendência, as necessidades privadas não podia ser transmutado em arte. Nessa transmutação o sentido privado é quase tragado (GOMBRICH, 1999, p. 43).

O reconhecimento de modos arcaicos de simbolização como material único ou primordial de análise das obras e vidas dos artistas, principalmente quando elevados à condição de essências ou mitos a-históricos, além de impedir a polissemia dos símbolos,

³⁸ TAYLOR, Sue. Hans Bellmer: the anatomy of anxiety. Cambridge/London: The MIT Press, 2000; WEBB, Peter. Death, desire and the doll: the life and art of Hans Bellmer. Los Angeles, Solar Books, 2006; BRINK, Andrew. Desire and avoidance in art: Pablo Picasso, Hans Bellmer, Balthus and Joseph Cornell. Psychobiographical studies with attachment theory. New York: Peter Lang, 2007.

dos imaginários culturais dos papéis sociais, turva as possibilidades interpretativas que valorizam a interlocução que os artistas estabelecem com o campo artístico, político e social. Não quero dizer com isso que as vidas pessoais pouco importam para o campo de pesquisa. Não há dúvidas de que as vivências e histórias pessoais interferem crucialmente nas trajetórias e escolhas artísticas. O que estou atentando é para a identificação simplista entre o conteúdo ou a forma da obra e a vida dos artistas, normalmente comum às leituras que focam exclusivamente nas questões emocionais ou nos dramas psicobiográficos. A produção está intrinsecamente relacionada à vida dos artistas, mas esta vida abrange as condições econômicas e a classe social, os obstáculos profissionais, o gênero, as relações afetivas e amorosas, tal como foi examinado no capítulo anterior a partir das concepções levantadas por Nochlin, Parker e Pollock, por exemplo, que demonstraram o caráter social da problemática das mulheres artistas e dos essencialismos que servem como justificativas para as hierarquizações; bem como do amplo trabalho de análise das artistas do meio surrealista realizado por Chadwick.

A problemática sobre a relação simplista entre a vida e obra das artistas é a grande questão levantada por Patricia Mayayo em seu trabalho *Frida Kahlo: Contra el mito*. A autora sustenta a importância de se transcender a leitura psicobiográfica para ressaltar a reverberação política e social que a obra de arte pode gerar, não só as produzidas por mulheres artistas, mas principalmente as produzidas por elas. Observa-se uma tendência das/os biógrafas/os em focar nas narrativas sobre a vida pessoal e afetiva das mulheres artistas, como é o caso recorrente de Frida Kahlo, que entre os exemplos de referência, podemos citar a obra de Hayden Herrera, *Frida: A Biografia*. De modo diverso, a proposta de Mayayo aponta para o caráter complexo e contraditório da obra de Kahlo, indicando a mesma situação para as artistas modernas, que para ela encampavam um discurso duplo em relação à contestação/confirmação dos atributos tradicionalmente consagrados à feminilidade (2008, p. 150).

Para Mayayo, o estudo das artistas pela linha estreitamente psicobiográfica pode reforçar os estereótipos sobre a criatividade feminina da Era Vitoriana e a consequente noção de *arte feminina*, cujas características e temas se restringem à vida íntima e privada, à graciosidade e à delicadeza (2008, p. 13-14). A interpretação da pintura de Kahlo como simples ‘transcrição da história singular de uma vida’ deixa de lado seu conteúdo político e coletivo, (2008, p. 14) enquanto a construção da sua imagem mitologizada se fixa em uma mulher desequilibrada emocionalmente, doente e hipersensível, fora das convenções,

principalmente sexuais, e que vive à sombra de um gênio masculino, cuja relação passional oscila entre a beleza e a tragédia (2008, p. 12-13). A obra de Kahlo possui outras camadas, que discutem e intervêm nos contextos políticos e sociais que estava inserida:

(...) na regulação dos modelos de conduta de gênero, na construção da denominada ‘mexicanidade’, na negociação do papel da mulher artista no México pós-revolucionário, na relação do Renascimento mexicano com a vanguarda europeia, etc. (MAYAYO, 2008, p. 14, tradução livre)³⁹

Ademais, observamos também uma conversa com a tradição artística, que Mayayo chama de “processo de apropriação e reescritura”. Kahlo dialoga com o artesanato, a arte colonial, o muralismo, as iconografias renascentistas e barrocas, bem como com as imagens médicas (2008, p. 53).

Mayayo identifica a articulação nas pinturas de Kahlo da representação de alguns essencialismos, mitos, ideais, atributos ou padrões relacionados ao feminino e à feminilidade e até mesmo ao masculino e à masculinidade. Essas construções, como foi visto, decorrem do processo social de construção do gênero, que são também, para a autora, categorias que a cultura patriarcal atribui ao feminino num sistema tradicional de oposições binárias (2008, 100). Eles são por vezes confirmados, por vezes subvertidos, o que demonstra a perspectiva peculiar e complexa da artista. Esses padrões aparecem como o eterno feminino; associações entre a feminilidade e os mitos telúricos - *Terra Mater*; as fantasias sobre o matriarcado – como o de J.J Bachofen; a figura da *Mater Dolorosa* e de outros imaginários sobre a maternidade; entre o feminino e aos seguintes atributos: matéria, natureza, lua, imanência, reprodução etc., em contraposição às categorias do masculino: inventor, o progresso cultural, transcendência espiritual, cultura, sol, produção etc. (2008, p. 97-100).

Ao refazer a primeira pergunta de Scott direcionada para a cena surrealista (quais são essas representações simbólicas e em quais contextos elas aparecem), procuro questionar quais representações do feminino constelam o movimento e o que elas significam. Os padrões e ideais identificados por Mayayo podem servir como ponto de interlocução, considerando a proximidade contextual, o período histórico e as confluências

³⁹(...) enla regulación de los modelos de conduta de género, enla construcción de la denominada ‘mexicanidad’, enlanegociación del papel de lamujer artista enel México postrevolucionario, enlarelación delRenacimiento mexicano conlavanguardia europea, etc (MAYAYO, 2008, p. 14).

temáticas, apesar das evidentes particularidades do contexto mexicano e das próprias questões atinentes à Frida Kahlo.

Nos anos 1930, além do movimento surrealista contar com o apoio e participação de artistas de diversos países, formalmente, o automatismo psíquico e os processos de produção semiconscientes passaram a dividir um espaço cada vez mais crescente com uma linguagem mais realista, ilusionista ou fantástica.⁴⁰ Esta modalidade de surrealismo pode ser observada nos trabalhos de artistas como Salvador Dalí, René Magritte, Max Ernst, Yves Tanguy e das próprias Remedios Varo e Leonora Carrington, para citar apenas alguns. A representação realista abre possibilidades para a manifestação, através da figuração e da imagem, para a construção narrativa, diferentemente das artes abstratas. O crescimento dessa tendência no surrealismo durante os anos 1930 tem uma importância significativa para a inserção dessas constelações simbólicas sobre o feminino. A representação figurativa e narrativa torna-se então um espaço privilegiado para estudar o gênero na arte, suas discussões tornam-se mais palpáveis.

Neste momento, o imaginário surrealista sobre o feminino abarcava as figuras da musa, do amor louco, da histeria ou da loucura, além da mulher-criança, virgem, criatura celestial, mulher fatal e objeto erótico, feiticeira, entre outras, como a Nadja e a Melusina de Breton ou a *Bride of the Wind* de Max Ernst.

Outro modo de ver essas categorias ou padrões paralelamente às análises dos estudos de gênero pode se dar a partir da leitura do mito e seu modo de funcionamento. Roland Barthes realiza uma tentativa de decifrar a construção do mito como um sistema semiológico e aponta para a função de naturalização de conceitos da fala mítica, que os desloca de sua historicidade, tornando-os imutáveis, puros (1993). Para Barthes, o mito é uma fala em um sentido amplo, um modo de significação ou uma mensagem, por isso não se restringe ao discurso escrito e, o que nos é especialmente relevante, abrange as representações visuais (1993, p. 132-133). Tudo pode ser um suporte à fala mítica, o cinema, a fotografia, a publicidade, as reportagens, os espetáculos, os esportes etc., (1993, p. 132) cuja função ou finalidade é transformar “a história em natureza” (1993, p. 150) ou tirar-nos a lembrança da produção das coisas, (1993, p. 163) impondo-lhes uma perspectiva unilateral.

⁴⁰ Schneede utiliza o termo “Verism of Improbable” para definir a transição realizada no estilo de Yves Tanguy na década de 1930. (SCHNEEDE, p. 82, 1973)

O mito não nega as coisas; a sua função é, pelo contrário, falar delas; simplesmente, purifica-as, inocenta-as, fundamenta-as em sua natureza e em eternidade, dá-lhes uma clareza, não de explicação, mas de constatação: se *constato* a imperialidade francesa sem explicá-la, pouco falta para que a ache normal, *decorrente da natureza das coisas*: fico tranquilo. Passando da história à natureza, o mito faz uma economia: abole a complexidade dos atos humanos, confere-lhes a simplicidade das essências, suprime toda e qualquer dialética, qualquer elevação para lá do visível imediato, organiza um mundo sem contradições, porque sem profundidade, um mundo plano que se ostenta em sua evidência, crua uma clareza feliz: as coisas parecem significar sozinha, por elas próprias (BARTHES, 1993, p. 163-164).

Se traçarmos um paralelo entre os símbolos, seus significados e a fala mítica, podemos argumentar que o mito atribui um significado específico para o símbolo e impede outros modos de significação. Este ponto levantado por Barthes se alinha com a segunda questão levantada por Scott, sobre a existência de conceitos normativos que procuram congelar ou limitar as possibilidades metafóricas desses símbolos.

Na análise das obras surrealistas nas próximas sessões, as duas perguntas sugeridas por Joan Scott irão nos acompanhar: quais as representações do feminino são levantadas no contexto surrealista e quais são os conceitos normativos, associados agora aos mitos, que limitam a polissemia dessas representações? Diante da multiplicidade de atores e correntes envolvidas na produção surrealista, é necessário a realização de um recorte adequado aos limites desta pesquisa. Opto, portanto, pelos conteúdos mobilizados nas obras do líder do movimento André Breton, pela importância de sua influência e nos de Hans Bellmer e Max Ernst. Bellmer traz com muita força e evidência a figura da mulher-criança ou *femme-enfant*; Ernst realiza um trabalho plástico cujas técnicas reverberaram muito no grupo, paralelamente traz figurações femininas que em alguns momentos direcionam-se ou representam Leonora. Paralelamente, analisarei as obras de Leonora e Remedios produzidas durante a década de 1930 e tentarei identificar como aparecem nelas os padrões de feminilidade e como dialogam com os temas do imaginário surrealista.

À exceção do trabalho literário e conceitual de Breton, as produções a serem analisadas se inserem na expressão de um realismo fantástico ou ilusionista dentro do universo surrealista. Reforço a importância desses espaços como privilegiados para a construção e manifestação de conteúdos e sentidos que se relacionam às discussões de gênero. Colocar a análise da produção dos artistas homens em paralelo com as de mulheres

ênfatisa o aspecto relacional da abordagem de gênero.⁴¹ Quero dizer que é uma forma de se entender uma categoria pela outra, comparar os olhares masculinos em relação aos femininos.

O surrealismo realizou um resgate/apropriação/transmutação de muitos desses padrões ou mitos. Analisar essas obras propostas é um caminho para situar como eles se apresentam e se seus conteúdos normativos são, em alguma medida, perturbados por representações que disputam e apontam para um desmantelamento desses mitos através de inserções polissêmicas. É possível também perguntar se outras representações do feminino, do masculino ou, diversamente, do rompimento dessas fronteiras impostas pelo gênero, são produzidas ou expostas.

Simone de Beauvoir dedicou uma sessão inteira do primeiro volume do *O segundo sexo* para a discussão dos mitos sobre o feminino, que tangenciam a questão central levantada por ela da mulher como o Outro inessencial. Suas observações são mais ou menos contemporâneas ao grupo surrealista – a publicação deste trabalho data de 1949 – e servem de direção, juntamente com as observações de Mayayo, para as análises das amostras das obras a seguir. Barthes e Beauvoir parecem, entretanto, convergir sobre o caráter nebuloso e impreciso do mito:

É sempre difícil descrever um mito; êle não se deixa apanhar nem cercar, habita as consciências sem nunca postar-se diante delas como um objeto imóvel. É por vezes tão fluido, tão contraditório que não se lhe percebe, de início, a unidade: Dalila e Judite, Aspásia e Lucrecia, Pandora e Atená, a mulher é, a um tempo, Eva e a Virgem Maria. É um ídolo, uma serva, a fonte da vida, uma força das trevas; é o silêncio elementar da verdade, é artifício, tagarelice e mentira; a que cura e a que enfeita; é a presa do homem e sua perda, é tudo o que êle quer ter, sua negação e sua razão de ser (BEAUVOIR, 1970, p. 183).

Se Barthes relaciona a fala mítica diretamente ao universo da ideologia burguesa (1993), a leitura particular de Beauvoir coloca o seu ponto de destaque na percepção de que a elaboração desses mitos, nessa sua função de naturalização de ações humanas historicamente situadas, colabora na construção social da não reciprocidade entre a dualidade dos sexos, a mulher é o ser definido em correspondência ao homem, que é o Absoluto (1970). Relembrando que seu argumento “A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o

⁴¹Scott cita os estudos feministas do início da década de 1970 que propuseram uma abordagem relacional aos estudos de gênero, de modo que “não se poderia compreender qualquer um dos sexos por meio de um estudo inteiramente separado.” (SCOTT, 1995, p. 72)

essencial” (1970, p.10) também constitui e atravessa a lógica da “constituição unilateral dos mitos sexuais” (1970, p. 183). Com isso ela quer dizer que as mitologias femininas são construídas a partir da perspectiva masculina, são projeções unidimensionais. Neste ponto retornamos à problemática colocada por Spivak sobre o segundo aspecto da representação cultural e artística das mulheres, se encaradas por um ângulo próximo ou análogo às subalternidades. De um modo geral, considerando as limitações já levantadas, podemos nos questionar de que modo o grupo surreal enfrenta essa questão poética e plasticamente.

Deste ponto em diante, passo a analisar as obras escolhidas a partir das referências temáticas do imaginário surrealista e das bases apresentadas nesse tópico. É importante ter em mente que os padrões de feminilidade – e os binarismos correspondentes sobre a masculinidade – tem uma existência histórica, decorrem diretamente do processo igualmente histórico e culturalmente construído de generificação. Esses padrões são trabalhados e representados nas obras surrealistas, nas quais a mulher tem um lugar de destaque, como na própria teorização de Breton e nos imaginários que aparecem com frequência sobre a musa e seus desdobramentos. Desta forma, o foco não está em uma leitura psicobiográfica entre vida e obra, apesar de ela figurar inevitavelmente, mas nos aspectos históricos, culturais e políticos que as obras podem suscitar, bem como nos diálogos que elas podem estabelecer dentro do mundo da arte. A utilização da fala mítica ou dos mitos sobre a feminilidade são os parâmetros que realizarão essa ponte e permitirão o questionamento sobre a reiteração desses padrões sobre o feminino/masculino, sobre as apropriações possíveis ou até mesmo subversões.

Procurou compreender a relação entre as produções surrealistas e as de Leonora Carrington e Remedios Varo enquanto representantes das mulheres artistas que permearam o grupo surrealista e também entender como esses conteúdos são articulados com outras temáticas nas obras produzidas principalmente durante a década de 1930, pois neste período elas ainda estavam estreitamente ligadas ao grupo parisiense. A análise desse marco temporal e espacial permitirá o passo seguinte, que é a compreensão da articulação futura desses mesmos conteúdos nas obras das duas artistas no período de desenvolvimento artístico mais independente, no México.

3.2 O IDEAL *FEMME-ENFANT* E A EROTIZAÇÃO DE CORPOS FEMININOS

No primeiro capítulo vislumbramos as repercussões do mito da mulher-criança nas relações sociais, mas ele compõe o imaginário surrealista em ampla medida. Além de aparecer nos escritos de André Breton, a obra de Hans Bellmer produzida a partir da década de 1930 se ocupa quase que integralmente dessa temática, obviamente com suas particularidades e diálogos específicos. As bonecas de Bellmer representam a mulher como criança e como objeto erótico e exprimem simultaneamente a preocupação surrealista com a descoberta de um corpo sensorial e sexual, fragmentado, mutilado ou violentado, com a multiplicação e repetição de seus membros e também com a retomada poética do autômato e dos manequins. Esses temas se relacionam com a crise de identidade que se abateu sobre a modernidade, abarcada pelos movimentos artísticos e pelas vanguardas, entre elas, o surrealismo.

Tomando a concepção bretoniana como base, a *femme-enfant* pode ser entendida como a fusão de dois aspectos de extrema importância para o surrealismo: o protagonismo da mulher na redenção da humanidade e a retomada dos atributos relacionados à infância. A crítica à lógica e à razão utilitarista que Breton realizou privilegia faculdades que possibilitam a comunicação com as dimensões do inconsciente. Por isso, esses aspectos que compõem a mulher-criança são situados no mesmo campo que outros, como a loucura, o místico, o mágico e o primitivo. Já no primeiro *Manifesto* Breton especula sobre a relação que a infância teria com uma “vida verdadeira” (1985, p. 74), mas conforme Chadwick, a figura da mulher-criança será introduzida em seus contornos mais nítidos no texto *L’Ecriture Automatique* publicado em 1927 na *La Révolution surréaliste* (1997, p. 33). Esta concepção perdura além dos anos 1930, podemos ver seu desenvolvimento poético tanto na literatura inovadora de *Nadja*, publicada em 1928, quanto na revolta da utopia revolucionária de *Arcano 17*, de 1944.

A misteriosa personagem Nadja é ela mesma uma jovem que transita ao acaso nas caminhadas pelas ruas de Paris. Indecifrável, representa muitas vezes uma esfinge para o narrador, devolvendo-lhe perguntas. Mas o ideal mulher-criança surge mesmo antes do encontro fortuito com Nadja. O narrador acompanha a peça de teatro *Les Détraquées*, do gênero Grand-Guignol⁴², no Théâtre des Deux-Masque. O enredo, que mistura horror e sensualidade, se desenrola num pensionato de meninas e uma de suas personagens

⁴² Grand-Guignol foi um gênero de teatro parisiense, vigente durante o fim do século XIX até mais ou menos os meados do século XX, que se ocupava de temas de horror naturalista, com representações sangrentas e tétricos.

principais, Solange, se dedica a estabelecer boas relações, sob intenções duvidosas, com “certas alunas mais atraentes que as outras, mais bonitas e melhor dotadas” (BRETON, 2007, p. 49). Já em *Arcano 17* o elogio à mulher e a necessidade de integração de suas faculdades numa nova sociedade, inclusive em detrimento das características ligadas ao mundo masculino, incorpora também a forma da *femme-enfant*:

Eu escolhi a mulher-criança não para opô-la à outra mulher, mas porque nela e somente nela parece-me residir no estado de transparência absoluta o *outro* prisma de visão que as pessoas se recusam obstinadamente a levar em consideração, porque ele obedece leis muito diferentes cuja divulgação o despotismo masculino deve impedir a qualquer preço (BRETON, 1986, p. 52).

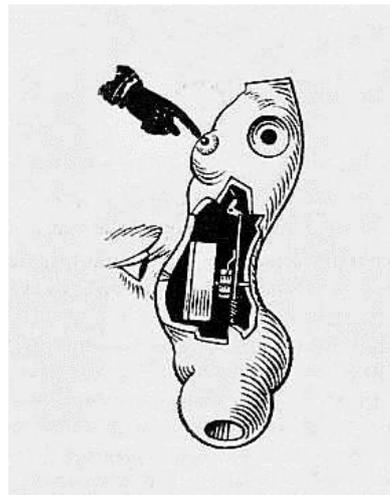
Nesta obra, escrita em um período arrasado pela Segunda Guerra, Breton apresenta uma perspectiva idealista que aposta na produção de um novo mito. Ela está permeada por sugestões de identificação entre a natureza, a função conciliadora ou regeneradora do mundo e as dimensões da feminilidade. A nova humanidade que deveria surgir redimida, com os conflitos e contrários resolvidos, também se relaciona estreitamente com uma concepção de amor igualmente idealizada, que será analisada quando formos tratar do mito do andrógino.

As bonecas do artista alemão Hans Bellmer aparecem como um contraponto à idealização romântica bretoniana. Peter Webb reconhece em seu trabalho produzido a partir da década de 1930 o papel central que o desejo sexual ocupa, em particular as fantasias com a sexualização de garotas e com a corrupção da inocência (WEBB; SHORT, 2006, p. 8). A primeira boneca de Bellmer marca o início de sua dedicação exclusiva ao trabalho artístico e o momento imediatamente anterior ao de sua aproximação com o grupo de Breton. Com a chegada dos nazistas ao poder em 1933, Bellmer decide abandonar sua carreira de designer, alegando que não gostaria de contribuir nem mesmo indiretamente com o Estado alemão (WEBB; SHORT, 2006, p. 21). O projeto e construção da primeira boneca contou com a participação de seu irmão Fritz, engenheiro, cujos conhecimentos especializados foram essenciais para sua execução (WEBB; SHORT, 2006, p. 23). Feita de estrutura de madeira e em tamanho natural, esta primeira boneca também contou com um mecanismo de panorama em seu estômago (Figura 12):

O panorama em si era composto por um disco oco de madeira, com dezenove centímetros de diâmetro, ao qual estavam presas seis caixinhas em forma de segmentos do círculo, cada uma abrindo no centro. As caixas

deveriam conter panoramas em miniatura que consistiam em 'pequenos objetos, material diversificado e imagens coloridas de mau gosto' representando 'os pensamentos que os jovens sonham com areia', e cada panorama era beliteado por uma lâmpada de tocha. Um pequeno espelho foi colocado em frente ao emaranhado de umbigo de 45 graus, e o dispositivo foi operado por um botão no mamilo esquerdo, que transformou o espelho em seis das circunferências do disco. (WEBB; SHORT, 2006, p. 23-24, tradução livre).⁴³

FIGURA 14 – THE DOLL. TEXT ILLUSTRATION TO DIE PUPPE, CARLSRUHE, 1934.
PHOTOGRAPH PETER WEBB



FONTE: (Webb; Short, 2006, p. 25).

Este dispositivo deixa ainda mais evidente, além do próprio sistema de boneca articulada, a mobilização do padrão de feminilidade da mulher-criança com o imaginário do autômato. Os simulacros mecânicos, bastante difundidos a partir do século XVII e populares em atrações públicas no século XIX, ganharam destaque na literatura de E.T.A Hoffmann, que de acordo com a reflexão de Eliane Robert Moraes, coloca através da figura do autômato uma dúvida fundamental acerca da identidade humana (2012, p. 93-97). Antes de sua primeira boneca Bellmer assistiu à opera *The Tales of Hoffmann* de Offenbach, (WEBB; SHORT, 2006, p. 20-21) baseada no conto de Hoffmann de 1817, *O homem da areia*, cuja trama se desenvolve em volta da boneca-autômato Olímpia, que ao final da história, se desmonta. O jogo do montar e desmontar que transparece nas bonecas de

⁴³ The panorama itself was composed of a hollow disc of Wood nineteen centimetres in diameter to which were attached six little boxes shaped like segments of the circle, each opening on the centre. The boxes were to contain miniature panoramas consisting of 'little objects, diverse material and coloured images of bad taste' representing 'the thought sand dreams of a young girl', and each panorama was to belit by a torch-bulb. A small mirror was placed opposite the navel tanangle of forty-five degrees, and the device was operated by a Button on the left nipple, which turned the mirror one six of the circumferences of the disc.

Bellmer expõe a fragmentação de um corpo atingido pelo desejo ou pela dor. A segunda boneca, projetada no ano seguinte, mais sofisticada que a outra, apresenta uma intensificação dessa relação de fragmentação e mutilação aliada à multiplicação de membros intercambiáveis, produzindo o que Bellmer chamou de uma anatomia de anagramas (MORAES, 2012, p. 68). Esse corpo, que é ao mesmo tempo um corpo do desejo, pode ser descrito dentro das variações traduzidas por Webb: “Cada “pelve” era reversível e poderia representar ombros ou coxas e nádegas na areia do peito. Assim, a cabeça poderia ser colocada em uma extremidade e as pernas na outra” (WEBB; SHORT, 2006, p. 48, tradução livre)⁴⁴ Bellmer também produziu um trabalho fotográfico sobre as bonecas. A versão de 1934 foi publicada em livro e contou também com o seu ensaio *Die Puppe* (Figura 13 e Figura 14). Elas foram também reproduzidas em um número da revista surrealista *Minotaure*, do mesmo ano (WEBB; SHORT, 2006, p. 30). As fotografias de 1935 mostram a segunda versão arranjada cuidadosamente em cenários com atmosferas desconfortantes ou mesmo com a sugestão de um voyeur à espreita (Figura 15, Figura 16, Figura 17) (WEBB; SHORT, 2006, p. 48).

⁴⁴ “Each “pelvis” was itself reversible and could represent breast and shoulders or thighs and buttocks. Thus the head could be placed at one end and legs at another”.

FIGURA 15 – THE DOLL. PHOTOGRAPH FIRST PUBLISHED AS N° 5 IN DIE PUPPE, 1934



FONTE: (Webb; Short, 2006, p. 22).

FIGURA 16 – THE DOLL. FROM MINOTAURE N° 6, PARIS, WINTER, 1934.
PHOTOGRAPH PETER WEBB



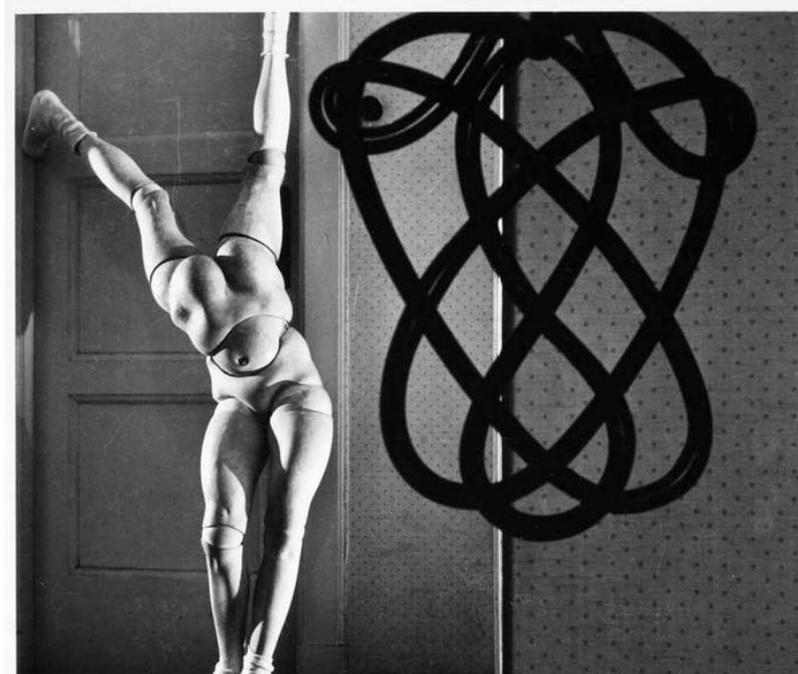
FONTE: (Webb; Short, 2006, p. 25).

FIGURA 17 - THE SECOND DOLL. PHOTOGRAPH EDITIONS FLIPACCHI, PARIS.



FONTE: (Webb; Short, 2006, p. 49).

FIGURA 18 – THE SECOND DOLL. PHOTOGRAPH EDITIONS FLIPACCHI, PARIS



FONTE: (Webb; Short, 2006, p. 49).

FIGURA 19 – THE SECOND DOLL. PHOTOGRAPH EDITIONS FLIPACCHI, PARIS



FONTE: (Webb; Short, 2006, p. 49).

A questão central da crise da identidade humana na modernidade, relacionada a tantos fatores como as desterritorializações forçadas e às migrações, à mudança do sistema econômico, aos processos de colonização e de ruptura das tradições e, intensificada no início do século XX pela guerra mundial, traz como uma de suas manifestações a fragmentação do corpo e da consciência do ser humano. Os movimentos artísticos dialogam com essa problemática rompendo normas e fronteiras no campo formal e temático. Maria Lucia Bueno contextualiza o debate, dizendo que “A fragmentação é uma esfera de desordem social onde as ideologias encontram dificuldades para se consolidar. Mas é também um espaço onde emergem zonas de liberdade e de tolerância” (2001, p. 106). Bueno também cita Thomas Crow para dizer que a linguagem da fragmentação é apropriada por grupos, tidos como desviantes ou delinquentes, mas que, na verdade, constituem uma subcultura de resistência (2001, p. 106). E dentro dessa linguagem, o corpo se torna uma mensagem importante.

Considerando essa discussão, é importante ressaltar que, apesar do enfoque nesta pesquisa recair sobre as questões que tocam nas implicações sobre o feminino no surrealismo, o trabalho de Bellmer não se restringe apenas a isso. Ainda que o corpo

feminino mutilado e desdobrado tangencie o que os estudos de gênero provocam, ele se insere precisamente neste contexto de crise que envolve o sentido de fragmentação. Bellmer se posicionou abertamente contra a ascensão da guerra. Além da destruição dos corpos de fato, o governo nazista perseguiu a arte moderna considerada degenerada, que veiculava imagens de corpos contrários aos cânones da arte acadêmica, muitas vezes, fragmentados.

A obsessão de Bellmer por esses limites esmaecidos entre dor e prazer encarnados na representação de um corpo feminino e infantil, fragmentado, reversível, multiplicado e indefinidamente manipulável exprime o arrebatamento surrealista pela exploração de um corpo sexual, movido por sensações, desejos e impulsos. Eliane Moraes enfatiza a importância da sexualidade para o movimento: "Ao afirmar a proeminência do corpo do desejo sobre o corpo natural, o surrealismo colocava em cena imagens nas quais os diversos membros e órgãos tornavam-se intercambiáveis, multiplicavam-se ou eram sumariamente suprimidos" (2012, p. 69). Esta característica particulariza o surrealismo em relação a muitas vanguardas da Europa do início do século XX, que apesar de contestarem a representação tradicional do corpo por meio da desintegração, deformação e dilaceração da anatomia realista humana, não consideraram abertamente o inconsciente e a relação inevitável, proposta pela psicanálise, que ele estabelece com os desejos e a sexualidade. O corpo no surrealismo é subversivo, afronta os valores tradicionais burgueses e o utilitarismo econômico capitalista. Busca liberar pulsões e compreender o homem além e contra a lógica racionalista e moralista, emancipá-lo pela realização de sua sexualidade e pelo desbloqueio de suas emoções e sensações.

Vimos que as idealizações surrealistas consideram a mulher como catalizadora dos processos de acesso às dimensões ocultas e inconscientes, sobretudo quando tomamos como referência a produção literária de Breton. A mulher guia o artista e a humanidade, em um campo ampliado, pelo caminho de liberação dos conteúdos inconscientes e sexuais e para a emancipação social. No trabalho de Bellmer não percebemos essa idealização romântica, pode-se presumir inclusive um caráter monstruoso, apesar de nos ser bastante explícito a relação entre desejo sexual e inconsciente. Bellmer mobiliza o corpo do desejo com os imaginários do autômato, da fragmentação, da mutilação/violência e da multiplicação, com o padrão da mulher-criança. As montagens da segunda boneca encarnam ainda, de acordo com Webb, o conceito surrealista de 'beleza convulsiva',

(WEBB; SHORT, 2006, p. 48) explicitado na última frase das reflexões finais de Breton em *Nadja*: “A beleza será CONVULSIVA, ou não será” (2007, p. 146).

A convulsividade expressa ao mesmo tempo um estado de êxtase e perturbação ou sofrimento intenso e, explicitamente por Breton, este torpor é considerado belo. De certo modo, a beleza convulsiva exprime um sentido de instabilidade, um corpo que oscila, duvida. Para Moraes, as mulheres consideradas históricas encarnavam o conceito em toda a sua subversão poética, o que tinha um valor altamente erotizado para a perspectiva de fantasia dos surrealistas. Organicamente, a histeria manifestava-se pela

rigidez muscular, suspensão dos movimentos involuntários, insensibilidade dos membros, vertigem e, sobretudo, convulsões. O corpo erotizado e convulsivo das históricas era um significante mobilizado por suas fantasias, dando a conhecer, assim como nos objetos e desenhos de Bellmer, o inconsciente físico (2012, p. 72-73).

Em Bellmer, esse corpo convulsivo é um corpo fisicamente infantil. No entanto, por mais que haja um ponto de aproximação em relação à idealização de um padrão de mulher-criança, há também certo distanciamento quando consideramos a insistência de Bellmer em uma convulsividade que se alinha com o sadismo. A série de fotografias da segunda boneca de Bellmer especialmente elevou a admiração surrealista por Marquês de Sade. Essa modalidade de *femme-enfant* se subjeta ao sofrimento e ao sadismo, ao jogo do prazer e dor, da perversão e da submissão. A figura inocente se torna vulnerável sexualmente e continuamente moldável de acordo com um desejo insaciável (WEBB; SHORT, 2006, p. 57). Na análise de Webb, esta inflexão pode ser observada na divergência entre o artista e o poeta Paul Eluard, que escreveu a partir dessas fotografias, mas atenuando este universo da violência:

É uma garora! Onde estão seus olhos?
 È uma garota! Onde estão seus seios?
 É uma garota! O que ela diz?
 É uma garota! Que jogos ela joga?
 É uma garota! É meu desejo. (ELUARD *apud* WEBB; SHORT, 2006, p. 56, tradução livre)⁴⁵

Por outro lado, a iconografia da mulher-criança, abundante no surrealismo, não é comum na produção artística de Remedios Varo, nem de Leonora Carrington. Varo parece articular esses conteúdos que relacionam inconsciente, sexualidade, desfiguração e

⁴⁵ It's a girl! Where are her eyes?/ It's a girl! Where are her breasts?/ It's a girl! What does she say?/ It's a girl! What games does she play?/ It's a girl! It's my desire!

desmembramento do corpo de modo diverso. Duas obras produzidas durante os primeiros anos de contatos sociais com grupo de Breton ilustram esta diferença, *Double Agent* e *Como Um Sueño*. Para falar de sexualidade, Varo representa o corpo feminino, mas o padrão de feminilidade *femme-enfant* está ausente. *Double Agent* (Figura 18) apresenta várias imagens no espaço pictórico que dialogam com os imaginários surrealistas. O ambiente claustrofóbico e a composição de elementos destoantes transmitem simultaneamente uma tensão sexual e uma sensação de sufocamento e aprisionamento. A parede ao fundo, coberta com sete seios e um arbusto pequeno, supostamente colocado de forma fortuita abaixo deles, insinua pelos pubianos (KAPLAN, 1988, p. 48). A fragmentação e a multiplicação de membros também estão associadas com a poética do corpo do desejo sexual e com o jogo ambíguo entre prazer e dor, ou, mais especificamente, entre prazer e ansiedade. Mas para dar expressão a essas questões, Varo não representa nenhuma modalidade mitificada do padrão de feminilidade concebidos pelos surrealistas, como a musa erotizada, a *femme-enfant* ou a *femme-fatale*, apesar da conexão explícita com a poética surrealista:

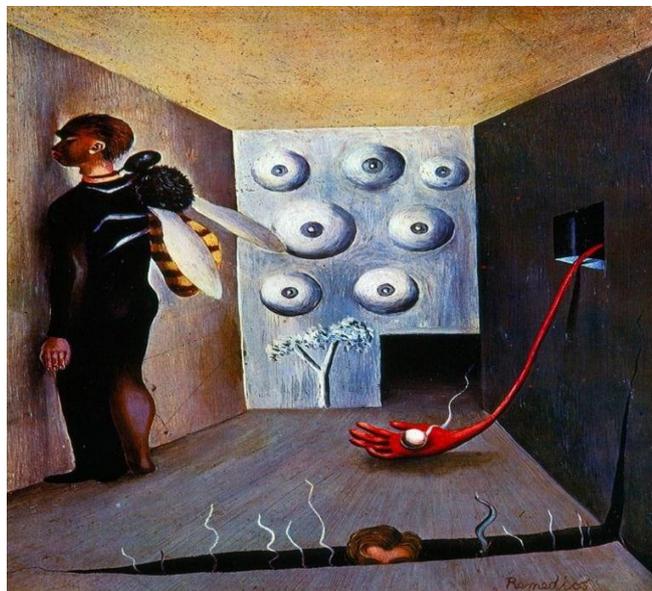
Essa erotização de objetos aparentemente não relacionados, juxtapostos em um ambiente distorcido e ameaçador, está de acordo com o estilo surrealista que Varo estava experimentando. O estilo e o movimento seriam de crescente importância para ela, tanto pelo desenvolvimento artístico quanto pela vida pessoal. (KAPLAN, 1988, p.48).⁴⁶

Janet Kaplan também sugere um diálogo, ainda que fantasioso, com a situação política contemporânea. O título da obra levanta a questão sobre quem seria o agente duplo, uma figura comum em um contexto de guerra, onde se vivencia a desconfiança e a dificuldade de se distinguir entre amigo e inimigo (1988, p. 48). A obra produzida em 1936 se insere no contexto do início da Guerra Civil Espanhola e no momento da mudança de Varo da Espanha para França. A ameaça se torna explícita com a cabeça a emergir da fenda no chão, personificando um observador à espreita, e também com a figura metade feminina, metade masculina prensada na parede por uma abelha gigante (KAPLAN, 1988, p. 48). Varo parece fundir as tensões sexuais e a ansiedade de guerra. Levando em conta esse rompimento de fronteiras, vejo, entretanto, mais uma interpretação possível. O agente

⁴⁶ Such eroticization of seemingly unrelated objects, juxtaposed in a distorted, ominous environment, is quite in keeping with the Surrealist style which Varo had been experimenting. The style and the movement were to be of increasing importance to her, both for her artistic development and for her personal life.

duplo pode ser compreendido não apenas como uma ameaça política ou sexual, mas também como a representação da própria dualidade sexual. Percebemos a figura hermafrodita ou a relação entre os elementos corpóreos femininos e masculinos, como os seios e o arbusto pubiano e o objeto segurado pela grande mão vermelha que sai da janela, que se assemelha a um espermatozoide. No hermafrodita, os elementos femininos e masculinos são mais perceptíveis na modelagem de suas pernas e nas suas respectivas roupas. O ser hermafrodita e o mito do andrógino são representações muito comuns na concepção surreal e nos resgates românticos e alquímicos de Breton. Eles se reproduzem nas expressões plásticas dos surrealistas de formas heterogêneas.

FIGURA 20 – DOUBLE AGENT, 1936. OIL ON COPPER 20,95 x 16,19 CM. ISIDORE DUCASSE. FINE ARTS.



FONTE: (Kaplan, 1988, p. 49).

Podemos ilustrar com a obra de Max Ernst, de 1939 ou 1940,⁴⁷ *Attirement of the Bride* (Figura 19) Dawn Ades identifica na criatura esverdeada ao canto “uma grotesca paródia do velho hermafrodita Tirésias, da mitologia grega” (ADES, 1976, p. 46). Esse ser andrógino aparece transmutado em uma figuração bestiária, assim como o homem pássaro do lado oposto. Figuras antropomórficas, híbridas e monstruosas são muito frequentes nos trabalhos de Ernst. Ao lado do ser mitológico, no centro da composição, destaca-se a noiva,

⁴⁷ A obra é datada por Uwe M. Schneede como pintada em 1939. Já na coleção online do Museu Guggenheim a data é 1940. Disponível em <<https://www.guggenheim.org/artwork/1186>>, acesso em 02 de junho de 2019.

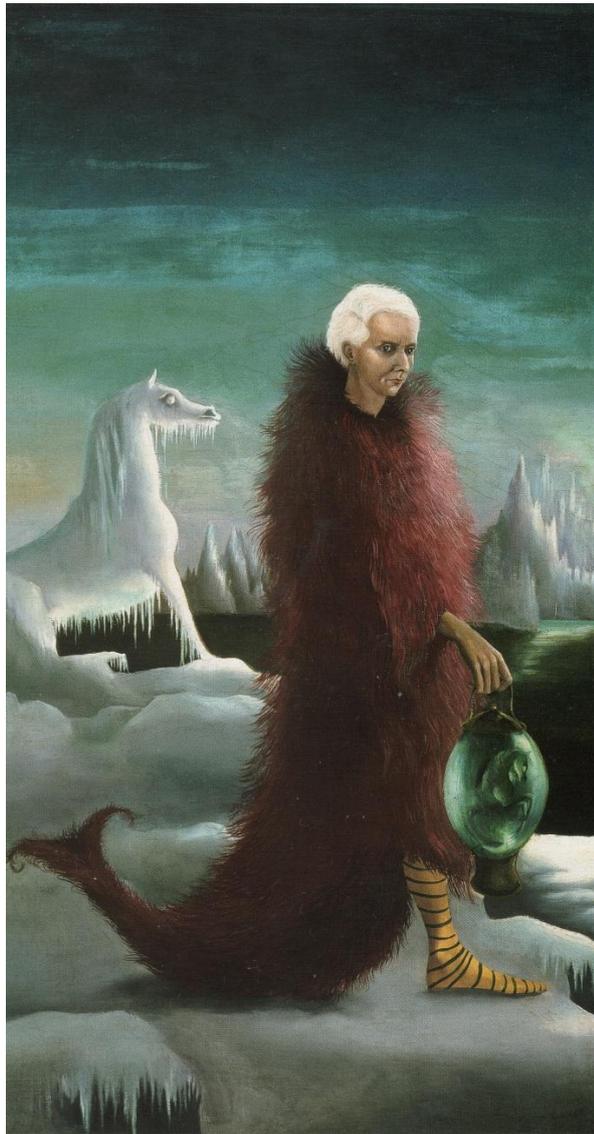
um corpo feminino nu, sensual, liso e esguio, com uma gigantesca cabeça de ave e um pesado manto de penas. Um traje muito semelhante aparece também no *Retrato de Max Ernst*, de 1940, de Leonora Carrington (Figura 20). De acordo com Aberth, a figura central no quadro de Ernst é uma representação da própria Leonora (2010, p. 42). É significativa a diferença dos retratos, a idealização amorosa de um e de outro. O corpo feminino corresponde a um imaginário de uma musa nua, enquanto que o retrato de Ernst se apresenta inteiramente vestido, até o pescoço, numa paisagem de gelo, de modo sóbrio e ilustre. Ernst parece se autorretratar ao lado da noiva como seu pássaro alterego, um personagem importante e recorrente em suas obras, inventado em torno de 1930 e nomeado Loplop (SCHNEEDE, 1973, p. 68).

FIGURA 21 – ATTIREMENT OF THE BRIDE, 1940. OIL ON CANVAS, 126,9 x 96,3 CM. THE SOLOMON R. GUGGENHEIM FOUNDATION PEGGY GUGGENHEIM COLLECTION VENICE, 1976



FONTE: < <https://www.guggenheim.org/artwork/1186> >

FIGURA 22 – PORTRAIT OF MAX ERNST, 1939. OIL ON CANVAS, 50,2 x 26,7.
PRIVATE COLLECTION



FONTE: (Aberth, 2010, p. 43).

É possível dizer que o desenho de Remedios *Como Un Sueño* (Figura 21), de 1938, no qual a representação de um corpo feminino desfigurado e sexualizado é mais explícita, apresenta o gesto surrealista que Eliane Moraes diz submeter o corpo ao “desregramento dos sentidos, à desordem que caracteriza o erotismo” (2012, p. 69). Por mais que não se encontre fragmentado, como em *Double Agent*, ele é convulsivo e alongado, provavelmente entorpecido pela dor. Kaplan reconhece uma vítima de violência física e equipara a tábua ondulada sobre a qual o corpo da mulher se adapta à uma mesa de tortura (1988, p. 59). Ela acrescenta que esta é a primeira obra de Varo onde aparece a substituição pelos pés ou

pernas humanos por rodas (KAPLAN, 1988, p. 60). Este é um tema que povoará o universo fantástico de Remedios Varo com abundância a partir de seu período mexicano, quando constatamos a representação de inúmeros seres antropomórficos monocíclicos ou veículos fantásticos, alados ou aquáticos, que possuem rodas. O imaginário se materializou posteriormente em uma impressionante escultura de ossos e arame, intitulada *Homo Rodans* (Figura 22). Em *Como un Sueño*, o corpo se distorce, numa operação de desfiguração, mas mais do que isso, se transfigura em objeto: não só as pernas terminam em rodas, a cabeça e os cabelos tornam-se ao final uma escada de mão. Este gesto manifesta uma característica fundamental da poética surrealista, como bem exposto por Eliane Moraes ao falar sobre o processo chamado por Max Ernst de “alquimia visual”, que envolvia a transfiguração dos aspectos de seres e objetos, ocorridos inicialmente pela técnica de colagem e seus cortes e justaposições, abrindo acesso para as descobertas de mundos ocultos (2012, p. 45). Os princípios da colagem, suas transfigurações e hibridizações foram traduzidos para a pintura e profusamente postos em prática pelos surrealistas. Esses meios tornaram-se uma das bases fundamentais dos trabalhos desenvolvidos por Remedios Varo e Leonora Carrington nos pós 1940, durante o período mexicano, fartos em seres fantásticos.

FIGURA 23 – AS IN A DREAM, 1938. PEN AND INK ON PAPER



FONTE: (Kaplan, 1988, p. 60).

FIGURA 24 – HOMO RODANS, 1959, CHICKEN, FISH AND TURKEY BONES AND WIRE, 41 x 17 x 65 CM.



FONTE: (Nonaka, 2014, p.14).

3.3 – AS MITOLOGIAS E O FEMININO

Vimos que as simbologias da *femme-enfant* aparecem associadas a outras representações da mulher, como musa ou objeto erótico, e a outras poéticas surrealistas. Em outros casos, esse padrão se encontra ausente e, apesar das variações de seus sentidos, é possível traçar um eixo comum que envolve a manifestação de corpos femininos que vivenciam o erotismo, passiva ou ativamente, onde a poética do desejo e as desordens e desconfigurações que desencadeia se tornam muitas vezes a tônica explorada pelos artistas.

Podemos dizer que essas representações simbólicas também se apresentam relacionadas a conceitos mitológicos antigos. É possível enxergarmos falas míticas no sentido amplo trabalhado por Barthes, onde qualquer suporte, escrita, oralidade ou imagens como um todo, inclusive as contemporâneas à sociedade burguesa de Barthes, podem isolar a historicidade de determinados conteúdos. Mas além disso, é importante identificar os padrões de feminilidade nas mitologias dos povos antigos que compõem as obras surrealistas.

Tais representações simbólicas também se apresentam relacionadas a conceitos mitológicos estritos. Isto quer dizer que, além da leitura possível de enxergarmos falas

míticas nessas imagens, que isolam a historicidade de determinados conteúdos, os padrões de feminilidade, e aqui se inclui o de mulher-criança, são por vezes ligados às mitologias dos povos antigos.

A obra do artista Max Ernst, que acompanhou o surrealismo desde seus primórdios, apresenta exemplos dessa temática. Considerado um expoente do grupo pela abundância produtiva e pelo aperfeiçoamento de técnicas apropriadas pelos surrealistas, como o processo de colagem, que remonta a sua experiência dadá, bem como a *frottage*⁴⁸ e sua capacidade mágica de “tornar o invisível visível”, (SCHNEEDE, 1973, p. 64) elaborou, nos momentos iniciais de formulação do grupo e da transição dos dadaístas franceses para o surrealismo, uma obra intitulada *Aproximação da Puberdade ou As Plêiades* (Figura 23). Essa produção, que pode ser considerada protossurrealista, movimentou conteúdos e técnicas que se tornariam populares entre os surrealistas nos anos posteriores. No centro da composição, um corpo feminino, branco e nu, sem cabeça, parece levitar em um ambiente azul que manifesta uma ambiguidade entre ar e água. Existem mais elementos dispersos no quadro, trabalhado a partir de técnicas mistas, como a colagem de fotografias, guache e óleo. Há também, na sua base, uma escrita justaposta, comentando a cena: “A aproximação da puberdade ainda não retirou a frágil graça das nossas Plêiades/ O nosso olhar sombrio está dirigido para a lage que está prestes a cair/ A gravitação das ondas ainda não existe.”⁴⁹

Na mitologia grega, as Plêiades são as filhas do titã Atlas, condenado por Zeus a sustentar os céus sob os ombros, com a oceânide Plêione; as sete irmãs Taigeta, Electra, Celene, Mérope, Alcione, Astérope e Maia. A seu respeito, Junito de Souza Brandão descreve:

Exceto Mérope, que desposou Sísifo, todas se uniram a deuses. A elas são atribuídas as instituições dos coros de dança e das festas noturnas. Foram transformadas na constelação dita das Plêiades, por Zeus, que as livrou assim da implacável perseguição do temível caçador Oríon, que se apaixonara por uma delas. (BRANDÃO, 1987, p. 191.)

O quadro parece escolher personificar as Plêiades através de uma dessas irmãs. Uma possibilidade interpretativa é sugerida por Cathrin Kingsöhr-Leroy: Electra teria

⁴⁸ De acordo com Kingsöhr-Leroy, Max Ernst experimentou a *frottage* em 1925, “uma actividade popular no meio infantil que, tal como a colagem, permitia a possibilidade para o inesperado no trabalho criativo do artista. Esta técnica envolvia o acto de esfregar um lápis ou um pincel quase seco em papel ou tecido colocado sobre uma superfície irregular, o que revelava a textura do objecto.” (KINGSÖHR-LEROY, 2010, p. 10)

⁴⁹ citação de KINGSÖHR-LEROY, 2010, p. 48.

escondido o rosto após a queda de Tróia (2010, p. 48). A jovem púbere de Ernst encarna as propriedades da mulher-criança, da virgem e da criatura celestial, mas também, se levarmos em conta o contexto de perseguição do mito, de vítima, ou melhor, de sujeito passivo do desejo. A mulher acéfala figura em outras obras de Ernst do mesmo ano, *O Elefante das Celebes* e *The Word (The Woman Bird)*. O ser fragmentado é prefigurado com o deslocamento da mutilação para a cabeça, que também desvela perguntas sobre as questões da existência humana. A ausência da cabeça remete também ao imaginário do acéfalo, mais explorado posteriormente, entretanto, por Bataille e pelos artistas que aderiram à sua poética mais sombria, numa linha muito diversa do idealismo de Breton (MORAES, 2012).

FIGURA 25 – APROXIMAÇÃO DA PUBERDADE OU AS PLÊIADES, 1921. COLAGEM DE FOTOGRAFIAS PARCIALMENTE RETOCADAS, GUACHE E ÓLEO SOBRE PAPEL, MONTADO SOBRE CARTÃO, 24,5 x 16,5 CM.. PARÍS, COLEÇÃO PARTICULAR



FONTE: (Klingsohr-Leroy, 2010, p. 49).

Uma apropriação semelhante foi realizada por Remedios Varo na representação de Brünnhilde, a valquíria da ópera *The Ring of the Nibelung*, de Richard Wagner, baseada nas lendas e mitologias nórdicas e germânicas. Brünnhilde é filha do grande deus Wotan com a

deusa da sabedoria Erda. É uma das nove valquírias, responsáveis por recolher os guerreiros mortos e levá-los para Valhalla. Brünnhilde, comovida pelo amor proibido entre os irmãos Sieglinde e Siegmund, interfere na batalha entre este último e o marido de Sieglinde, Hunding. Wotan, convencido por sua mulher Fricka pela impossibilidade moral de impedir a batalha entre os dois, pune impiedosamente sua filha. Retira-lhe a imortalidade e a coloca em um sono encantado, no alto de uma montanha, guardado por um círculo de fogo. Somente um grande herói poderia romper esse círculo e despertar Brünnhilde, que passaria a viver como uma humana. Na saga, Siegfried profeticamente cumpre este feito (FISHER, 2005).

Em *Souvenir of the Valkyrie*, de 1938 (Figura 24) não conseguimos ver a valquíria cumprindo seu castigo, mas identificamos, juntamente com a indicação do título, ao centro de uma muralha circular que se desfaz, um espartilho entrelaçado por uma planta crescendo no solo, que parece pertencer à Brünnhilde. As únicas presenças perceptíveis são duas cabeças meio submersas, da mesma maneira de que em *Double Agent*. Na interpretação de Janet Kaplan o mito é alterado por Varo, porque “a Valquíria desapareceu, deixando seu espartilho vazio para cumprir a sentença em seu lugar, uma fuga talvez testemunhada por aquela cabeça furtiva” (1988, p. 59, tradução livre).⁵⁰ Se aceitamos a análise de Kaplan como uma leitura possível da obra, observamos que o mito é apropriado pela pintora e deslocado de seu sentido convencional. A representação simbólica de Brünnhilde é disputada por um significado paralelo que traz para a personagem uma autonomia sobre seu próprio estado de encantamento paralisante. A ordem dada por um pai rigoroso e inflexível representa um poder sobre o destino da filha que é transferido para o seu futuro amante, o herói que encarna as características atribuídas à masculinidade elevada. O quadro tem um efeito disruptivo porque a valquíria desobedece ao pai novamente, ao despertar de seu sono punitivo sem a necessidade de um amor figurado pelo sexo oposto. A libertação de Brünnhilde parte de uma recusa em fixá-la em uma possibilidade previamente ou tradicionalmente dada.

Paralelo à ruptura do mito, Varo parece mobilizar o imaginário do objeto ou do corpo ausente, que também compartilha da proposta de desvelar o invisível e o oculto, e de questionar sobre o próprio sentido de materialidade das coisas ou do vazio. Esta obra se alinha à necessidade surrealista, apontada por Moraes, de dar atenção aos “objetos ocultos,

⁵⁰ “the Valkyrie has disappeared, leaving her empty corsetto serve the sentence in her place, an escape perhaps witnessed by that surreptitious head”.

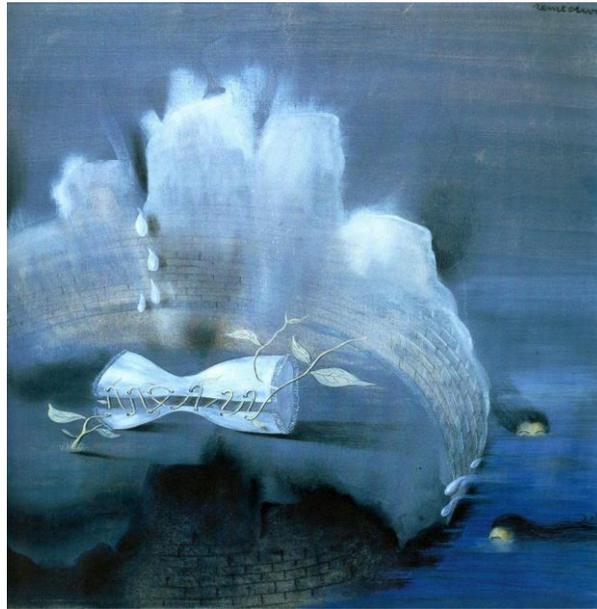
perdidos, desaparecidos ou mesmo ausentes” (2012, p. 65). Um mito de feminilidade está potencialmente ausente, o corpo feminino não se encontra no espartilho, o que resta é uma erotização fantasmagórica. Mas também se sobrepõe o olhar para o desconhecido, a abertura para novas possibilidades de ver o mundo e uma poética da ausência que na verdade parece indicar a materialização de novos sentidos. Um processo de transmutação também se opera no círculo de fogo que guarda a valquíria, reconfigurado em uma muralha de pedras se desfazendo em algo que parece vapor gelado ou fumaça. O entorno também é inundado pelo azul.

A saga de Wagner exhibe de modo surpreendente o ideal de feminilidade do Romantismo alemão. Brünnhilde é, na análise de Burton D. Fisher, o modelo ideal do “eterno feminino” e do amor como solução para os conflitos do homem e da humanidade em geral, muito próximos às ideias de Goethe:

Brünnhilde é a verdadeira heroína do Anel, a síntese de todos os ideais de amor, sabedoria, sacrifício e redenção de todos os romances. Os romancistas, e particularmente Wagner, acreditavam que o desejo mais profundo do homem era buscar desesperadamente calor humano e afeto, e dar amor e sentimentos a outrem através do amor: o amor era considerado o espírito nobre que sustentava o mundo e iluminava toda alma humana. (...) Essas mulheres que sacrificam fornecem essencialmente amor inquestionável e incondicional; como tal, resgatam e curam o homem de seu narcisismo, ego, solidão, isolamento, desejos, necessidades e anseios. (FISHER, 2005, p. 28, tradução livre).⁵¹

⁵¹ Brünnhilde is the true heroine of the Ring, the synthesis of all of the Romanticera’s ideals of love, wisdom, sacrifice, and redemption. Romanticists, and particularly Wagner, believed that man’s most profound desire was to desperately seek human warmth and affection, and to give love and boundaries to others through love: love was deemed the noble spirit that sustained the world and illuminated every human soul. (...) These sacrificing women essentially provide unquestioning and unconditional love; as such, they redeem and heal man from his narcissism, ego, loneliness, isolation, desires, needs, and yearnings (FISHER, 2005, p. 28).

FIGURA 26 – SOUVENIR OF THE VALKYRIE, 1938



FONTE: (Kaplan, 1988, p. 59).

Esta passagem deixa bastante evidente a interferência dos ideais românticos no grupo surrealista parisiense, principalmente na obra de André Breton. A concepção da mulher redentora e do amor romântico próprio ao casal heterossexual é incrivelmente louvado em *Arcano 17*:

(...) todo ser humano foi jogado na vida à procura de um ser do outro sexo, e de um só, que combine com ele sob todos os aspectos, a tal ponto que um sem o outro aparece como o produto de dissociação, de desmembramento de um único bloco de luz. Felizes, mas que todos, aqueles que conseguirem reconstituir esse bloco (BRETON, 1986, p. 23).

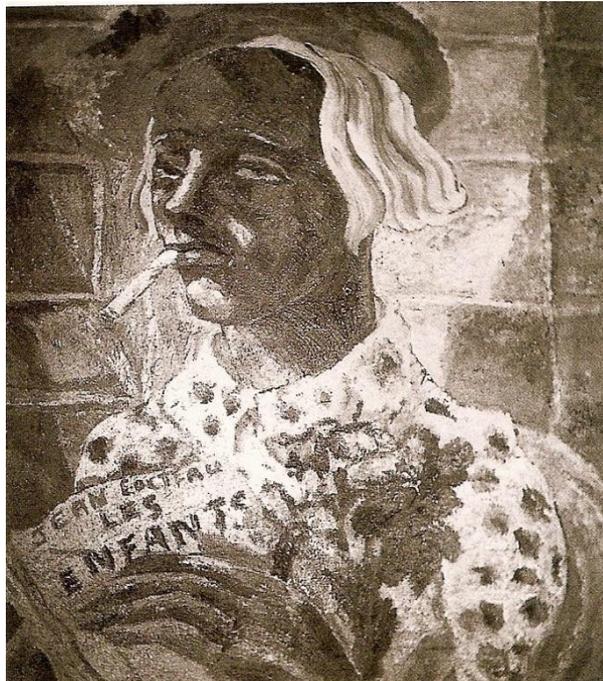
A consideração sobre a união de dois seres de sexos opostos como “um único bloco de luz” traz a ideia análoga de fusão dos contrários em uma totalidade primordial ou última realizada pelo mito do andrógino. Isso significa que o elogio à mulher e seu papel crucial na revolução da realidade surreal bretoniana se associa estreitamente à idealização do amor romântico e à união ou superação dos opostos simbolizado pelo mito do andrógino. A temática da resolução dos opostos se prefigura já no primeiro *Manifesto*. No segundo, Breton a reforça como um fim da atividade surrealista, mas ele se refere à opostos de maneira geral (1985, p. 98). No texto já tardio *Do surrealismo em suas obras vivas*, de 1953, Breton sintetiza a complexificação desses temas na necessidade do resgate do “Andrógino primordial do qual todas as tradições nos falam, e de sua encarnação, acima de

tudo desejável e *tangível*, através de nós” (1985, p. 228). A tangibilidade da qual fala se consoma com a união concreta do casal, cuja atração é capaz de realizar, “pela via da complementaridade absoluta, a unidade integral, orgânica e psíquica a um só tempo” (BRETON, 1985, p. 228).

De fato, o andrógino remete a diversas culturas. Mas Breton parece se alinhar novamente ao romantismo alemão, com Ritter, Wilhelm von Humboldt, Friedrich Schlegel e Franz von Baader, cuja tradição o utiliza como protótipo do homem futuro, com a reintegração dos sexos (ELIADE, 1999, p. 103-104). É curiosa a semelhança entre a passagem citada por Mircea Eliade de Ritter e o texto de Breton: “(...) o esposo e a esposa vão confundir-se em um só clarão” (ELIADE, 1999, p. 103). Mas à diferença da tradição alemã do século XIX e, apesar da idealização tão clara, o andrógino de Breton é mundano. Deve se realizar com a liberação dos desejos sexuais e não no plano metafísico. O mito bretoniano é profano, o amor que exalta é carnal. Contudo, ele não acredita na distância dual entre amor carnal e amor espiritual, como já evidenciado, preza pela unidade integral (BRETON, 1985, p. 228).

Um tipo bem diferente de androginia pode ser observado em duas obras de Leonora Carrington da década de 1930. Antes de se encontrar com os surrealistas, durante o período que passou em Londres na Academia de Ozenfant, Carrington produziu um retrato de uma amiga de juventude que transgrediu os estereótipos convencionais de seu tempo sobre a feminilidade. A biógrafa Aberth visualiza uma “aura de masculinidade” na representação da mulher (2010, p. 22). O retrato de Joan Powell (Figura 25) apresenta, sobre o fundo de uma parede de tijolos, uma figura com cabelos claros e curtos. O rosto blasé, exibindo olhos pesados e semicerrados e o canto da boca com um cigarro pendente, indica uma postura que mistura simultaneamente desinteresse e rebeldia. A mulher andrógina, com a camisa abotoada até o pescoço, segura em suas mãos o livro *Les Enfants Terribles*, de Jean Cocteau, que conforme nos recorda Chadwick, tornou-se uma referência para a juventude dos anos 1930 e um emblema de revolta para Carrington (1997, p. 68).

FIGURA 27 – PORTRAIT OF JOAN POWELL, 1936. OIL ON CANVAS, 28 x 38 CM, PRIVATE COLLECTION



FONTE: (Aberth, 2010, p. 22).

Nos dois anos seguintes, 1937 e 1938, Leonora, elaborou um autorretrato que deu prosseguimento a essa tendência, apresentando, entretanto, um campo temático mais complexo. *Inn of the Dawn Horse* ou *Self-Portrait* (Figura 26) se insere no seu momento de transição ao meio surrealista e compartilha do interesse de parcela do movimento na “transformação alquímica da matéria e do espírito” (CHADWICK, 1997, p. 78). À parte das interpretações possíveis sobre as associações pessoais de Leonora e do diálogo com seu texto *The Debutante*, (CHADWICK, 1997, p. 78) publicado anos depois, podemos observar na pintura uma articulação entre conceitos de autorretrato, androginia e da imagem da feiticeira, esta última conhecida entre os surrealistas pelo ideal da *femme-sorcière*.

A cena representa uma mulher com traços e roupas andróginas sentada em uma poltrona vitoriana, que mimetiza sua mão e sapatos. Sobre sua cabeça, na parede, flutua um cavalo branco de pedra. Uma hiena com tetas inchadas compartilha o centro da composição com a mulher. Elas mantêm os olhares fixamente voltados para o espectador. No exterior, através de uma janela com cortinas, visualizamos um cavalo branco que corre pelo jardim. A mulher possui cabelos cheios que parecem ter vida própria, remetendo à selvageria dos animais em cena. Ela parece ser a conjuradora do poder mágico que envolve o ambiente, estabelecendo um laço entre os elementos da cena (ABERTH, 2010, p. 30). Os dedos da

mão direita formando chifre, que em algumas tradições indicam uma proteção contra o mal,⁵² parecem evocar o círculo mágico e a materialização da transformação. O polegar e o indicador apontados para baixo fazem um ângulo que recordam um compasso, como um gesto demiúrgico capaz de criar ou abrir uma passagem entre as dimensões reais e as ocultas. Chadwick associa o borrão no chão, atrás da hiena, a um ectoplasma de sua materialização (1997, p. 78). Também nos chama a atenção a metamorfose do cavalo de balanço sobre a cabeça da mulher em um animal vivo e galopante (ABERTH, 2010, p. 33). Aberth identifica uma relação direta com o cavalo, devido a seu traje de equitação (ABERTH, 2010, p. 30). Ele reforça a androginia da figura, apesar de torner suas pernas, suprimem o volume dos seios.

Essas duas obras alteram uma tendência de representação de padrões de feminilidade tradicionais, presentes inclusive nas concepções surrealistas sobre a mulher, o erotismo e o feminino. Carrington manipula símbolos e aparências e isso fica mais evidente quando olhamos para como a moda é construída nessas personagens. Produzidas nos anos 1930, parecem reverberar ou compartilhar das transformações ocorridas na década anterior. De acordo com Diane Crane, a década de 1920, e posteriormente a década de 1960, apresentou uma moda mais progressista e alinhada com as transformações dos papéis sociais das mulheres durante o mesmo período.⁵³ Carrington, ao pressionar as fronteiras admissíveis entre o que é convencionalizado como masculino e feminino, encontra um modo de tensionar o gênero normalizado, colocando essas mulheres no centro da representação das obras.

⁵²Este gesto, conhecido como *mano cornuta*, parece ser tradicional na região napolitana antiga, como indicador de que a crença da pessoa fora testada. Conforme KING, William S. *Western Folklore*, Vol. 8, No. 3 (Jul., 1949), pp. 263-264, Berkeley: Western States Folklore Society, 1949, citando Andrea de Jorio, *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano* (Naples, 1832).

⁵³CRANE, 2009, p. 53. *Moda, Identidade e Mudança Social*. Em: *A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas*.

FIGURA 28 – SELF-PORTRAIT (INN TO THE DAWN HOUSE), 1937-8. OIL ON CANVAS 65 x 81, 2 CM. THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. THE PIERRE AND MARIA-GAETANA MATISSE COLLECTION, 2002



FONTE: (Aberth, 2010, p. 31).

O surrealismo deste período apropria mitos sobre a feminilidade e os articula com diversas questões do imaginário surrealista, como as crises de identidade provocados pela fragmentação do corpo e da consciência humana na modernidade, o vazio existencial dos autômatos e manequins, assim como a invenção da psicanálise, do inconsciente, das pulsões e do desejo sexual. Também realiza uma releitura de temas do romantismo alemão e mitologias de povos antigos, propondo um olhar alterado sobre eles ao resgatá-los.

No que diz respeito aos padrões e mitos sobre o feminino, percebemos tanto em Remedios quanto em Leonora uma recusa ao ideal surrealista da *femme-enfant*, em suas diversas facetas. A criança terrível de Leonora não possui tons de objeto erótico ou mesmo de sexualização ativa, exala, entretanto, um ar de androginia que parece se relacionar mais com a representação de um comportamento rebelde contra as tradições sobre os padrões de feminino e masculino e sobre o modo de vida burguês e conservador de seu tempo.

Porém, de um modo geral, a tônica sobre a poética do desejo sexual prevalece, assumindo, contudo, contornos variados. A ênfase dada à sexualidade está estreitamente ligada ao caráter subversivo que o corpo ostenta frente aos valores tradicionais da burguesia

e ao utilitarismo econômico da sociedade capitalista. O corpo sexual, das sensações e do desejo e até mesmo o do acaso ou do encontro fortuito de Breton, se insere na busca de liberar as pulsões, compreender o homem além e contra a lógica racionalista e moralista, emancipá-lo pela realização de sua sexualidade e pelo desbloqueio de suas emoções e sensações. É um corpo que se abre para uma dimensão nova, oculta, sem utilidade predefinida, e também ao maravilhoso.

O corpo no surrealismo tem uma projeção especial e significa necessariamente uma insubordinação. No entanto sua apropriação é realizada de maneira diversa entre os artistas homens e mulheres em análise. Em resumo, Varo e Carrington seguem as mesmas concepções surrealistas, norteiam seus fazeres artísticos pelos mesmos pressupostos. Mas para elas a mulher o feminino são uma questão de identidade e, quando trabalham sobre o corpo feminino, ele assume outros contornos. Logo, elas não se subordinam a todos os aspectos idealizados a partir de uma perspectiva masculina, inserem, ao contrário, suas marcas pessoais quando articulam esses conteúdos em suas produções desse período. Portanto, nas constelações de representações simbólicas da mulher e do feminino, há uma ruptura mais evidente dos padrões tradicionais nas mobilizações conceituais das obras de Remedios Varo e Leonora Carrington aqui analisadas.

A forma como Remedios desloca o mito romântico da heroína Brünnhilde, seu eterno feminino e o conjunto de atributos que lhe são relacionados chega a ser inclusive leve e sutil. Isso não faz, contudo, que tomemos essa característica como um traço pessoal de seu fazer artístico, mas como uma escolha, sobretudo quando colocamos em paralelo o corpo distorcido em dor/desejo de *Como um Sueño*, na qual adota uma estratégia diversa, mais explícita.

Por parte de André Breton, por mais que exista uma tentativa explícita de exaltação da mulher, ela ainda parte de uma perspectiva concebida e idealizada por um olhar masculino, que negligencia a abertura de um campo para o protagonismo efetivo. Breton de fato se afasta do idealismo romântico ao trazer o amor para a carne, busca realizá-lo pelo desejo. Como mesmo diz Simone de Beauvoir: “Para Breton, a coincidência é perfeita: só há um mundo; a poesia está objetivamente presente nas coisas e a mulher é, sem equívoco, um ser de carne e osso” (1970, p. 277). Mas, por outro lado, sua concepção ainda se encontra fortemente arraigada na idealização dos atributos relacionados à mulher redentora, graciosa e incondicionalmente dedicada à evolução espiritual ou existencial do homem. Então, por mais que nos deparamos com protestos sobre a necessidade de se ouvir

efetivamente a voz das mulheres, ou mesmo de que elas se fizessem ouvir, como em *Arcano 17* (BRETON, 1986, p. 46-47), os paradoxos não deixam de existir, ele não retira as lentes do romantismo alemão acerca das concepções sobre o feminino. Mas logo em seguida, ele acrescenta a urgência

de tirar do homem um poder do qual, como está mais do que provado, ele fez mau uso, para tornar a colocar esse poder nas mãos da mulher, de negar ao homem todas as suas instâncias enquanto a mulher não houver conseguido retomar desse poder sua parte equitativa e isso não mais na arte, mas na vida (1986, p. 48).

Esses paradoxos da produção vanguardista de Breton também podem ser visualizados na sua queixa contra o modo como a sociedade de seu tempo tratava os loucos e doentes mentais. Nadja, afinal de contas, foi internada em um sanatório e ele usa desse evento para discutir os problemas e preconceitos relacionados à questão. Nadja está relacionada à feitiçaria e à loucura, mas Breton condena abertamente os asilos, acusando-os de casa de *fazer* loucos, que seguram as pessoas mais do que deveriam, sendo mais nefastos do que ajudas efetivas para o tratamento dos transtornos mentais (2007, p. 129). Seu elogio à loucura não parece ser, contudo, leviano.

A androginia trabalhada por Breton é também um resgate dos saberes alquímicos, que permanece, no entanto, em diálogo com o romantismo alemão. Os românticos relacionavam o andrógino com a realização do amor entre os sexos opostos, com a chegada de uma nova humanidade e com a alquimia. Mircea Eliade afirma que os românticos alemães reatualizaram o mito do andrógino utilizando fontes da terminologia alquímica (1999, p. 103). Por outro lado, a androginia de Carrington, nas duas obras analisadas, parece ir além. Ela não se consuma em um plano ideal de amor romântico, mas na representação do próprio corpo, especialmente, no corpo feminino. Não se trata do homem andrógino, nem do casal, mas da mulher que se torna andrógina. Assim como Breton traz a realização do amor para a carne e para a sexualidade, Carrington traz a androginia para o corpo e o retrato da mulher para o centro da cena.

Leonora Carrington e Remedios Varo dialogam com o imaginário surrealista e o articula com conceitos importantes para cada uma delas, referentes às suas experiências pessoais, suas próprias trajetórias e vivências específicas durante o período de contato entre os surrealistas na Europa. A análise das obras de artistas diferentes mostra tanto o tensionamento quanto a concordância sobre certos aspectos de padrões e mitos, como os da feminilidade, que coexistem em um surrealismo heterogêneo. Elas permitem compreender a

riqueza do imaginário surrealista no seu auge, mas também os seus descaminhos. A investigação das obras dessas artistas em conexão com as obras do grupo em geral, durante esse período do surrealismo histórico, possibilita uma melhor compreensão dos desenvolvimentos artísticos das duas a partir do exílio no México, onde amadurecem e adquirem uma personalidade mais consistente e peculiar. Mas já é possível dizer que elas partem de uma perspectiva diferente e, nas obras dos anos 1930, ao se apropriarem de determinadas representações, fazem inserções polissêmicas sobre a simbologia dos padrões e mitos sobre a feminilidade.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS: VIDA E PRODUÇÃO NO MÉXICO

A migração das duas artistas para o México implica em uma mudança tão significativa em suas proposições, que se torna impossível compreender suas trajetórias pessoais e artísticas sem colocar esse novo momento em perspectiva. Varo e Carrington se contaminaram com as situações e experiências vivenciadas no novo país e, a partir de então, transcenderam o surrealismo.

Como visto anteriormente, a consideração imediata dessas artistas como surrealistas é questionável. Mas quando levamos em consideração as obras realizadas após a década de 1940, isso se torna ainda mais problemático. O que observamos, na verdade, é que a produção dos anos 1930 diz muito sobre um surrealismo heterogêneo, no qual houve de fato um encontro promissor com um universo confluyente às aspirações pessoais dessas artistas. Ao mesmo tempo, essa produção ocorreu em um momento favorável à experimentação e à formação intelectual.

Varo e Carrington encontram nos surrealistas uma sintonia entre os imaginários compartilhados, que dentre outras coisas, abordam o universo interior, as questões ligadas ao feminino e as dimensões mágicas e místicas. A partir da análise das obras anteriores, é possível afirmar, entretanto, que elas apresentam suas perspectivas particulares em relação ao surrealismo nuclear. São perspectivas que pertencem a um estado paradoxal, ao mesmo tempo em que se aproximam dos questionamentos fundamentais do movimento, se afastam. Isto pode ser observado não apenas nas visões divergentes a respeito das concepções do feminino, como também expressão de particularidades atravessadas pelo contexto cultural originário de cada uma delas.

Quando partem para o México, elas carregam consigo todo esse acúmulo de experiências e aprendizados. As vidas de Carrington e Varo foram essencialmente vidas desenraizadas. Quando mudaram para França, se uniram a uma vanguarda que apesar de se concentrar fisicamente em Paris, propagava ideias com aspirações universalizantes, sem a intenção de estar vinculada especialmente à nenhuma questão cultural ou territorial. Mas, ainda que seja possível tecer críticas consistentes à pretensão dos elementos universalizantes europeus, também é inegável a concordância sobre a projeção desterritorializante do surrealismo, um movimento artístico altamente intelectualizado e que inseriu uma forma de olhar o mundo extremamente crítica. Os surrealistas eram artistas intelectuais, que se ocuparam das grandes reflexões que atravessavam a sociedade em geral

e o mundo da arte. Podemos inclusive dizer que o surrealismo desejou se constituir como território intelectual desterritorializado.

No entanto, a desterritorialização de Varo e Carrington em relação aos seus contextos de origem se torna ainda mais intensa com a migração para a América Latina. A partir de então, o aprendizado que obtiveram com a vida entre os surrealistas é contagiado pelo contexto mexicano. O impacto que sofrem as impulsiona para explorar ainda mais as potencialidades de seus imaginários.

A virada da década de 1930 para a de 1940 foi marcada pela dispersão forçada do grupo surrealista e por esforços de manutenção de sua sociabilidade durante o período de exílio. As Américas foram grandes pontos de recebimentos de artistas e intelectuais que estavam sendo abertamente perseguidos pelo governo nazista ou que temiam por sua integridade e futuro em decorrência das mazelas da guerra. Como já afirmado, Peggy Guggenheim foi uma grande articuladora do êxodo de surrealistas, financiando ou facilitando a passagem de um número deles para os Estados Unidos, como Max Ernst, com quem se casou por um breve período, e a da família toda de André Breton (ABERTH, 2010, p. 45). Logo em 1942, Nova York tornou-se sede da exposição *First Papers of Surrealism*, organizada para ajudar crianças e prisioneiros franceses no *Co-ordinating Council of French Relief Societies* (ABERTH, 2010, p. 53). Nova York recebeu os artistas Roberto Matta, Ives Tanguy, Salvador Dalí, André Masson, Kurt Seligmann, Marcel Duchamp, além de intelectuais como Theodor Adorno e Max Horkheimer e os músicos Igor Stravinski e Arnold Schoenberg, entre outros (BUENO, 2001, 91-92).

O México também adotou uma política acolhedora durante o governo de Lázaro Cárdenas, especialmente para os refugiados espanhóis, entre a *intelligentsia* e a classe profissional, que chegaram aos números de mais de quinze mil (KAPLAN, 1988, p. 85). Dentre eles, alguns artistas tentaram estabelecer uma comunidade à parte, mantendo reuniões frequentes num modelo aproximado aos da Europa, sem, entretanto, a liderança e o rigor de Breton. Migraram para o México Luis Buñuel, Gunther Gerszo, César Moro, Wolfgang Paalen, Alice Rahon, Benjamin Péret, Gerardo Lizarraga, Esteban Francés, Remedios Varo, Emerico “Chiqui” Weiz, Leonora Carrington, José e Kati Horna (KAPLAN, 1988). Mas apesar desses encontros cheios de vitalidade, as práticas artísticas de Remedios Varo e Leonora Carrington foram se desenvolver a partir das afinidades entre as duas, que as conduziram a estabelecer uma amizade muito próxima, compartilharem imaginários e o processo criativo.

Remedios Varo chegou na Cidade do México, juntamente com Benjamin Péret, no final de 1941, mas demorou em torno de uma década para se dedicar exclusivamente à produção artística independente e se manter através dela. Os primeiros anos no México não foram financeiramente fáceis e Varo mantinha o sustento principal da casa ocupando-se de vários trabalhos diferentes (KAPAN, 1988, p. 97). Varo trabalhou com Lizarraga e Francés na produção de dioramas para a propaganda antifascista britânica a favor dos Aliados; projetou em conjunto com Carrington, figurinos para produções teatrais;⁵⁴ pintou móveis e instrumentos musicais na Clardecor, restaurou artefatos pré-colombianos, ilustrou para a farmacêutica Bayer e também produziu ilustração científica durante uma campanha de estudos epidemiológicos da malária na Venezuela (KAPLAN, 1988). Foi apenas quando conseguiu se estabilizar, na companhia de Walter Gruen, que sua carreira artística não-comercial prosperou. A estreia de seu estilo peculiar e amadurecido no mundo da arte mexicano ocorreu em uma exposição coletiva somente em 1955, na Galería Diana, que segundo Kaplan, contou com a participação de mais cinco mulheres: Leonora Carrington, Alice Rahon, Solange de Forge, Cordelia Urueta e Elvira Gascon (KAPLAN, 1988, p. 120). Este evento lhe rendeu tanto sucesso que no ano seguinte realizou, no mesmo local, sua primeira exposição solo e a partir de então a procura por compra de suas obras se tornou intensa (KAPLAN, 1988, p. 133).

A projeção de Leonora se deu anteriormente à de Remedios. Leonora chegou ao México em 1943 e já nos anos seguintes articulava com o círculo artístico surrealista de Nova York. O colecionador Edward James impulsionou o seu trabalho, organizando uma exposição solo da artista em 1948, na Pierre Matisse Gallery. No México, o lançamento de uma exposição solo se deu em 1950, na Clardecor, um showroom de design de interiores (ABERTH, 2010, p. 63).

A colaboração entre as duas artistas é um ponto fundamental que não deve ser negligenciado para a compreensão do desenvolvimento das produções de cada uma delas no período mexicano. Kaplan, Aberth e Chadwick reconhecem a importância dessa relação para a articulação temática de suas obras e certa afinidade de estilos. Isso não significa, entretanto, que devam ser encaradas como uma unidade expressiva. Aberth atenta que apesar dessas aproximações, as diferenças entre as duas são claras, se considerarmos a paleta de cores, os estilos e o manuseio e modo de aplicar a tinta (2010, p. 60). Mas

⁵⁴ Como *Madwoman of Chaillot*, de Jean Giraudoux e *Gran Teatro del mundo*, de Pedro Calderón de la Barca.

também podemos apontar a maneira peculiar que abordam o mundo oculto e da magia, que varia de acordo com a vivência e a história pessoal, com o conjunto de referências que constituíram seus imaginários particulares, que não diferem apenas do grupo surrealista, mas também entre si.

De forma mais evidente, podemos ver como um dos panos de fundo temáticos dominantes nas obras de Carrington, a mitologia celta, própria de sua região de origem. Nas de Varo, observa-se a mobilização de simbologias herméticas e a presença forte de representações arquitetônicas e paisagísticas que remetem aos lugares de sua infância. Dentre elas, pode-se identificar construções medievais da Espanha e também paisagens marroquinas, tendo em vista que morou durante um tempo no norte da África devido às incumbências profissionais de seu pai.

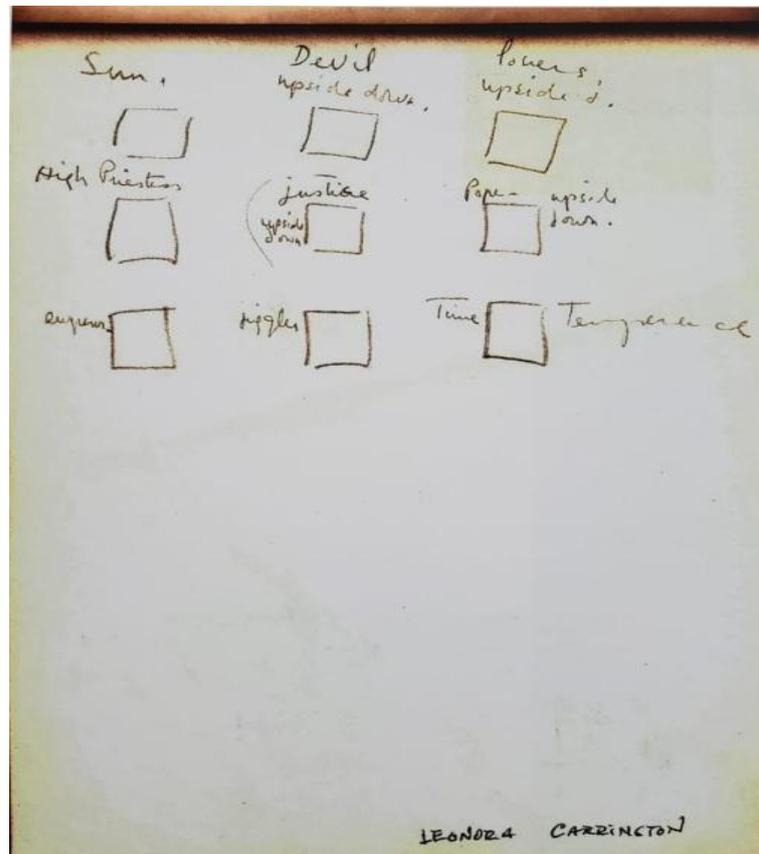
A amizade entre Varo e Carrington proporcionou momentos de experimentação de uma culinária fantasiosa, onde buscavam um processo próximo à transformação dos alquimistas ou das bruxas e suas receitas mágicas e caldeirões (KAPLAN, 1988, p. 95).⁵⁵ Os encontros eram permeados de estudos de literatura mística e registros em cadernos de notas de Remedios mostram o envolvimento das duas em jogos de tarot e elaboração de magia (Figura 27 e 28.) Remedios chega a escrever uma carta para Gerard Brousseau Gardner, conhecido como fundador da bruxaria moderna, onde menciona o trabalho imprescindível de sua amiga Leonora na tradução de seu livro, devido à sua limitação na compreensão do inglês (GIL; RIVERA, 2015, p. 82). De acordo com Gil e Rivera, elas “conhecem os signos, os livros de magia, os alfabetos milenários dos povos celtas, as figuras encriptadas de *Steganographia* de Trithemius, as letras de Paracelso e as chaves do rei Salomão” (2015, p. 76, tradução livre).⁵⁶

⁵⁵ Apesar de não ser o foco do presente trabalho, é impossível omitir a presença da fotógrafa húngara Kati Horna, com quem Varo e Carrington também estabeleceram uma amizade muito próxima desde os primórdios da vida no México. Muitas fotografias da convivência entre elas, amigos e familiares são de autoria de Horna. Ela também realizou fotografias artísticas. Podemos reconhecer a presença de Carrington como modelo/personagem em um serie fotográfica, como *Ode to Necrophilia*, de 1962. Para uma compreensão sobre a amizade e colaboração entre as três artistas, ver o catálogo VAN RAAY, Stefan; MOORHEAD, Joanna; ARCQ, Teresa (Org.) **Surreal Friends: Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna**. Surrey: Lund Humphries, 2010. Para um panorama mais abrangente da obra de Kati Horna nos períodos europeu e mexicano, conferir o catálogo do MUSEO AMPARO; JEU DE PAUME. **Kati Horna**. Mexique, Paris, 2013/2014.

⁵⁶ “conocenlos signos, loslibros de magia, losmilenarios alfabetos de lospueblos celtas, las encriptadas figuras de la *Steganographia* de Trithemius, las letras de Paracelso y las claves delreySalomón”.

Como já indicado, os trabalhos de Leonora e Remedios também são atravessados pelas vivências dos fluxos migratórios que empreenderam ao longo de suas vidas. A perspectiva do deslocamento e da multiplicidade cultural as acompanhou desde a infância e assumiu o caráter de exílio no período entreguerras, situação comum à grande parcela dos artistas vanguardistas europeus do período. Contudo, à parte do sentido de não-lugar, dos sofrimentos gerados pelas privações materiais e emocionais e pela impossibilidade do retorno, o exílio para o México significou especialmente uma libertação e autonomização dessas artistas. Elas não chegaram a se envolver diretamente com os grupos de artistas mexicanos. No primeiro momento, quando o exílio parecia apenas temporário, as relações se fecharam entre os imigrantes, mas com o tempo e a permanência, os horizontes se abriram. Não se vincularam a nenhum novo movimento, dedicando-se à uma criação com muitas trocas, porém de caráter pessoal.

FIGURA 29 – TIRADA DE TAROT EM CUADERNO DE REMEDIOS VARO. CUADERNO 1, ARCHIVO PRIVADO, CIUDAD DE MEXICO



FONTE: (Gil; Rivera, 2015, p. 78).

FIGURA 30 – TIRADA DE 9 DEL TAROT DE MARSELLA



FONTE: (Gil; Rivera, 2015, p. 78).

A afirmação de Ida Rodríguez Prampolini de que os artistas estrangeiros que partiram para residir no México durante a década de 1940, entre os quais se incluem Varo e Carrington, “foram os únicos artistas que praticaram o surrealismo ao modo ortodoxo europeu” (1990, p. 152, tradução livre)⁵⁷, para os diferenciar dos mexicanos do mesmo período, parece excessivamente generalista. Como foi visto, o enquadramento simples da produção das duas artistas durante período Europeu como pertencentes ao surrealismo ortodoxo já é suficientemente problemático e isto se torna ainda mais evidente no amadurecimento artístico do período mexicano. Do mesmo modo, não se pode negar completamente o diálogo que insistiram em estabelecer com os imaginários do surrealismo europeu, mas isso ocorre de uma maneira autonomizada e própria nas temáticas e abordagens plásticas de cada uma. Um exemplo desta última diferença pode ser ilustrado com o uso obstinado da técnica surrealista da *delcacomania*⁵⁸ por Varo, nunca usada pelo princípio puro do automatismo, mas meticulosamente trabalhada para dar o efeito que projetou muito conscientemente, mais próximo à escolha técnica de Ernst.

Prampolini também afirma que a tradição mexicana não tocou as duas artistas.

Basta revisar a obra dos artistas mexicanos e a obra do grupo surrealista europeu que se estabeleceu no México para constatar as diferenças de

⁵⁷ “fueron los únicos artistas que practicaron el surrealismo a la manera europea ortodoxa”

⁵⁸ Técnica de impressão desenvolvida por Oscar Dominguez, que constitui em “espalhar tinta sobre uma superfície, pressionar um pedaço de papel ou de tela sobre a área preenchida, e depois separar ambos”, o resultado forma um padrão. (SCHNEEDE, 1973, p. 24)

foco e tradição. O grupo surrealista se manteve por vários anos como uma ilha fascinante em exílio interior e em um mundo à parte, fora do contexto mexicano. Este país que amaram e entenderam não aparece em suas obras pessoais. Basta revisar a produção de duas mulheres pertencentes às linhas do movimento francês, como Remedios Varo e Leonora Carrington, em comparação à obra de Frida Kahlo, para constatar esta afirmação. (1990, p. 152, tradução livre).⁵⁹

Ainda acrescenta:

Basta comparar os propulsores que movem as pinturas de Remedios Varo com as de Frida Kahlo; Remedios Varo sempre foi uma exilada no México, assim como afirmou e assim como viveu. Mas não apenas o México lhe foi alheio; os outros países em que passou anos de sua vida tampouco a tocaram (1990, p. 52, tradução livre).⁶⁰

Ainda que não tenham incorporado em nenhum momento uma poética com viés nacionalista, comum entre os artistas que estavam em uma busca clara por uma mexicanidade e decididos pelo resgate e recriação das raízes indígenas, obreiras, campesinas e populares, também não é de todo verdade uma indiferença total ao contexto mexicano. Não nos deparamos com o estranhamento da apropriação de uma cultura alheia, mas encontramos a incorporação que nega este distanciamento nos guaches de Varo de 1942 e 1944, pintados para a Bayer. Ainda que sejam trabalhos comerciais, representam esculturas dos povos pré-colombianos (Figuras 29 e 30). Ao mesmo tempo, ainda que em um contexto tardio, é inegável o tangenciamento de Carrington com as culturais locais quando consideramos que aceitou o convite de produzir um mural representativo do estado de Chiapas para o *Museo Nacional de Antropología*, na Cidade do México (Figura 31), cuja dedicação a levou a realizar uma viagem de campo de seis meses para estudar a região e seus povos (ABERTH, 2010, p. 97). As ilustrações de seus estudos foram incluídas numa publicação do museu com o mesmo nome do mural.⁶¹ Fora desta parceria institucional, suas incorporações eram muito mais sutis, de modo que, como bem pontuou Aberth, não é

⁵⁹ Basta revisar la obra de los artistas mexicanos y ladel grupo surrealista europeo que se establecieron México para constatar las diferencias de enfoque y tradición. El grupo surrealista se mantuvo por varios años como una isla fascinante enel exilio interior y enun mundo aparte fueradel contexto mexicano. Este país al que amaron y entendieron no aparece en sus obras personales. Basta revisar la producción de dos mujeres pertenecientes a las filas del movimiento francés, como Remedios Varo y Leonora Carrington, con la obra de Frida Kahlo para constatar esta asevración (1990, p. 152).

⁶⁰ Basta comparar los resortes que mueven las pinturas de Remedios Varo con las de Frida Kahlo; Remedios Varo siempre fue una exiliada en México, así lo afirmó y así lo vivió. Pero no es que sólo México le fuera ajeno; los otros países en que pasó años de su vida tampoco la tocaran (1990, p. 52).

⁶¹ *El mundo mágico de los Mayas* inclui textos de Andres Medina e Laurette Sejourne. INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTÓRIA, SEP, México, 1964.

possível olhar para seu trabalho em uma relação de exotismo ou apropriação da cultura mexicana (2012, p. 11).

FIGURA 31 – PRIMAVERA (PRINTEMPS), GOUACHE, 1943-1944



FONTE: (Gil; Rivera, 2015, p. 75).

Sem aprofundar no debate sobre o não-lugar de exílio apontado por Prampolini, ainda que seja incomparável o comprometimento de Kahlo com as raízes da mexicanidade, também não é arrazoado afirmar sobre Varo o não atravessamento das imagens dos locais e culturas que experienciou. Se em Varo não enxergamos uma intenção nacionalista ou regionalista, não quer dizer que não encontramos na iconografia de sua obra referências à arte e arquitetura romanesca e gótica da Catalunha medieval, ou das paisagens marroquinas e, como acabou de ser pontuado, da cultura local mexicana.

FIGURA 32 – INVIERNO (HIVER), GOUACHE, 1943-1944.



FONTE: (Gil; Rivera, 2015, p. 75).

FIGURA 33 – EL MUNDO MÁGICO DE LOS MAYAS, 1963. CASEIN ON PANEL, 213 x 457 CM. CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES - INAH-MX.



FONTE: (Aberth, 2010, p. 101).

Mas a provocação de Prampolini levanta uma questão importante que deve ser levada em conta ao consideramos o conjunto da obra tanto de Carrington como de Varo a partir da concepção do percurso temporal, da trajetória e das experiências vivenciadas. Este estudo nos impõe a sensibilidade para uma perspectiva a partir do exílio, se não do exílio permanente, dado que suas vidas na Europa foram, desde a infância e por motivos diferentes, desterritorializadas, moventes, e que fazem parte de uma característica que permeou o ambiente da arte moderna, como nos resume Maria Lucia Bueno:

No âmbito da estética, a arte moderna expressou uma quebra de identidade que atingia, com diferentes intensidades, as sociedades em escala mundial a partir do século XIX. Os homens, habituados a se nortear por parâmetros e normas preestabelecidas, foram despojados de suas referências, muitas vezes de forma violenta – como com a colonização e a imigração –, passando a contar apenas com si próprios e suas experiências particulares, para construir uma nova conduta e uma nova identidade (BUENO, 2001, p. 92).

Varo e Carrington realizaram ainda um movimento inverso quando consideramos os intercâmbios buscados principalmente entre Paris e Nova York, durante a primeira metade do século XX, e o mundo dito não Ocidental. Aos artistas brasileiros e latino-americanos era comum realizar incursões aos grandes centros de arte, buscando formação, informação e contato com as redes de arte estrangeiras.⁶² As artistas europeias, realizaram num segundo momento o percurso contrário, para a América Latina. Movidas sobretudo pelas perseguições da guerra, encontraram condições favoráveis para o florescimento de suas carreiras, após o desbotamento do muralismo mexicano e a retomada da pintura de cavalete.

Até os anos 1940, os artistas nacionalistas e revolucionários mexicanos mostravam-se avesso às tendências nacionais e principalmente estrangeiras que desconsiderassem uma proposta aberta à mensagem e à comunicação em benefício da instrução das massas e classes populares. Por esse motivo, a Exposição Internacional do Surrealismo no México, realizada no primeiro ano da década, não teve grandes e positivas repercussões. Era o auge da pintura muralista, encabeçada pelos conhecidos “Tres Grandes”, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros e José Clemente Orozco (PRAMPOLINI, 1969, p. 44-45).

Após os anos 1940, o cenário muda e se abre para disposições voltadas para o pessoal e para o fantástico. Existiam já artistas que, de acordo com Prampolini, “cresceram à sombra” da arte abertamente revolucionária, como Julio Ruelas e José Guadalupe Posada (1969, p. 45). Mas também houve um desencanto com o didatismo muralista e os artistas começaram a reconsiderar as questões pessoais e a pintura de cavalete, sem que isso tenha significado um abandono às questões políticas nacionalistas, digamos que a configuração artística e o comprometimento político foram transformados (1969, p. 81).

⁶² A título de exemplo pode-se citar os casos das artistas brasileiras modernistas Anita Malfatti, que estudou na Alemanha e nos Estados Unidos; e Tarsila do Amaral, que buscou formação na Academia Julian, em Paris. Para um estudo mais aprofundado sobre as artistas brasileiras acadêmicas e seus percursos formativos, conferir o trabalho de SIMIONI, A. P. C. **Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Brasileiras, 1884-1922**. 1ed. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2008.

Esta inquietação por caminhos que apontassem direções além das propostas muralistas alimentou uma nova geração. Surgiu um terreno fértil e receptivo às pintoras, principalmente após a exposição solo de Frida Kahlo em 1953, logo antes de sua morte. Como evidencia Janet Kaplan: “Ao honrar o trabalho de Kahlo, a comunidade artística reconheceu a visão de uma mulher e uma pintora cujas pequenas telas são preenchidas com imagens fantásticas e diretamente pessoais” (1988, p. 133, tradução livre).⁶³

Nestas circunstâncias, as mulheres artistas trouxeram para o centro da representação pictórica o autorretrato e a figura feminina, com viés autobiográfico ou não. É considerável a gama de mulheres artistas que de algum modo tangenciaram as poéticas surrealistas e que viveram ou passaram pelo México por volta deste contexto, adotando a centralidade da figura feminina. Esta disposição pode ser observada nas artistas que Teresa Arcq reuniu na curadoria da exposição *Frida Kahlo: conexões entre mulheres surrealistas no México*.⁶⁴ Mexicanas ou não, essas artistas contemporâneas se dedicaram de formas variadas ao autorretrato, à autorrepresentação simbólica, à invenção de si e também à mobilização de temáticas e imagens que representassem a condição do feminino. Teresa Arcq verifica entre elas “a abundância de autorretratos e retratos simbólicos que marcam uma provocativa ruptura da linha divisória que separa o âmbito público do estritamente privado” (ARCQ, 2016, p. 33). Nesse sentido, os grandes temas da vida pública, da economia e política e das narrativas das camadas populares da sociedade, próprios do muralismo, parecem ser deslocados ou reconfigurados para esses imaginários, e que tendem, muitas vezes, para o realismo fantástico.

Leonora Carrington e Remedios Varo não produziram autorretratos como os de Frida Kahlo, María Izquierdo ou Rosa Rolanda, por exemplo. Mas elas não deixaram de recorrer à “encenação do eu”, ou de si, para utilizar a expressão levantada por Patricia Mayayo. Para Mayayo, todo autorretrato é necessariamente uma encenação de si, (2008, p. 219) no sentido de que não é um reflexo direto das emoções do artista, mas, ao contrário, é construção e re-presentação (2008, p. 221).

Pode-se ver o comprometimento de Carrington na ambientação fantasmagórica de *Self-Portrait in Orthopedic Black Tie* (Figura 32) na produção de uma autorrepresentação

⁶³ “In honoring Kahlo’s work, the art community acknowledged the vision of woman and a neasel painter whose small canvases are filled with fantastic and directly personal imagery”.

⁶⁴ Teresa Arcq organizou as obras de 15 artistas: Alice Rahon, Bona Tibertelli de Pisis, Brigdet Tichenor, Cordelia Urueta, Frida Kahlo, Jacqueline Lamba, Kati Horna, Leonora Carrington, Lola Álvarez Bravo, Lucienne Bloch, María Izquierdo, Olga Costa, Remedios Varo, Rosa Rolanda e Sylvia Fein.

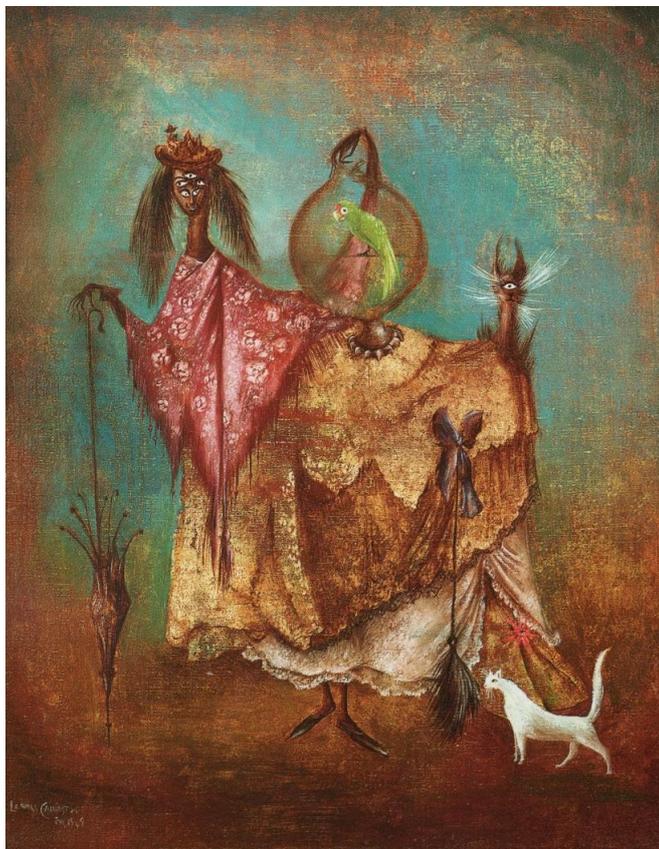
que dispensa a corporeidade humana ou sequer animada. Encontramos ao invés, um cabideiro sustentando um tecido leve e quase transparente, encimado por um chapéu. O ar mágico é transmitido, juntamente com as cores sombrias, pelo cajado que possui uma cabeça de animal fantástico e que se sustenta em pé sozinho. Ademais, observamos uma ave negra que só contrasta do chão escuro por sua aura luminosa. Um empenho semelhante de ocultamento/transformação da identidade pode ser visto em *La artista viajando incognita* (Figura 33). Nesta obra a materialidade do corpo é mais presente, porém de modo incomum e híbrido. Um ser de três cabeças coberto por tecidos segura um guarda-chuva. É acompanhado por um gato branco, estranho e esguio. Um papagaio envolvido por uma esfera transparente sugere uma cabeça central, ao passo que as cabeças laterais são representadas por um rosto com vários olhos e cabelos compridos e por outro de um felino de um olho só. Nesses dois casos, a representação de si não considera explicitamente nenhum atributo de feminilidade articulado décadas atrás pelos surrealistas. Leonora renuncia até mesmo os atributos humanos.

FIGURA 34 – SELF-PORTRAIT IN ORTHOPEDIC BLACK TIE, 1973. OIL ON CANVAS, 65 x 38 CM. PRIVATE COLLECTION



FONTE: (Aberth, 2010, p. 120).

FIGURA 35 – LA ARTISTA VIAJANDO INCOGNITA, 1949. ÓLEO SOBRE TELA 54,61 x 45,08 CM. COLEÇÃO COLLECTION OF ROWLAND WEISNTEIN.



FONTE: (Arcq, 2016, p. 90).

A encenação de si na obra de Varo pode ser lida a partir de perspectivas diferentes, mas o que é mais diretamente observável e considerado como uma das características marcantes e identificáveis de obra madura é a projeção de suas próprias feições nos personagens que elabora. Muitos deles possuem o rosto em forma de coração, os olhos alongados e marcantes e a boca curta.

É possível também que se interprete esses personagens e suas ambientações em relação à categoria do grotesco, incorporada amplamente pelo surrealismo. Considerando esta estética da estranheza e do antinatural, na qual se busca a comicidade ou monstruosidade, Giulia Crippa aponta sua utilização por Remedios Varo, assim como por Kahlo, em conexão com a autoimagem, seus corpos e rostos (2003, p. 124). O mesmo também pode ser estendido para o caso de Carrington, sobretudo se tomarmos os dois autorretratos citados. Crippa identifica o uso do grotesco como uma das estratégias utilizadas pelas modernistas em geral para inserção no meio artístico, representando de

forma chocante ou polêmica o corpo feminino (2003, p. 128). Assim, pode-se dizer sobre as obras das artistas aqui analisadas que o grotesco não parece apenas uma técnica de afirmação da produção artística. Ele também figura como um modo de tensionamento da dualidade convencionada entre o masculino e feminino, além do esperado jogo entre as fronteiras do real e do irreal ou fantástico, do natural e do estranho, do animal e do humano.

Ainda que o grotesco seja uma chave de leitura possível, o imaginário compartilhado abertamente por Carrington e Varo dizem respeito explicitamente ao mágico, mítico, alquímico e oculto. Como bem resumido por Chadwick, o universo pictórico de Varo abrange personagens que representam “alquimistas, mágicos, cientistas e engenheiros que viajam pelas florestas, ao longo dos rios e por cima das nuvens transmitem energia ancestral sem poeira estelar, música e luz do sol”, enquanto Carrington, a maioria das personagens, que são femininas, mostra como “sibilas, feiticeiras e sacerdotisas de alguma religião antiga; suas jornadas são viagens míticas a mundos mágicos que se desenrolam como contos de fadas” (1997, p.195, tradução livre).⁶⁵ Por trás dessas temáticas há a busca pelo empreendimento de uma jornada espiritual, (CHADWICK, 1997, p. 195) durante a qual se deparam com dificuldades e revelações.

Varo representa narrativas muitas complexas. A meticulosidade de sua técnica pode conduzir o olhar do espectador a desvelar o oculto aos poucos, em um exercício de contemplação atenta. Suas camadas simbólicas são sobrepostas, sutis. Demandam uma observação igualmente minuciosa, o que permite que se descubra dimensões de sentidos possíveis.

Muito presente em suas representações, as mulheres, muitas vezes andróginas, apresentam-se envolvidas em tarefas misteriosas, mágicas e de condução ao autoconhecimento. Em *Exploración de las fuentes del río Orinoco* (Figura 34), há um diálogo com a obra *O soberbo Orenoco*, de Júlio Verne, e a própria viagem que Varo empreendeu à Venezuela. Os elementos representados, o cenário aquático, o veículo fantástico e as árvores reaparecem em outras obras do mesmo período, compondo seu universo simbólico. O complexo mecanismo de locomoção do veículo é particularmente interessante. Uma parte da direção do barco oval é aérea. A mulher manipula fios ligados a

⁶⁵ “alchemists, magicians, scientists, and engineers who travel through forests, along rivers, and above clouds in jerry-build convey ancestrally non stardust, music, and sunlight”, enquanto que em Carrington, a maioria das personagens, que são femininas, aparecem como “sibyls, sorceresses, and priestesses of some ancient religion; their journeys are mythic voyages into magical worlds that unravel like fairy tales”

seu casaco que conduzem às abas e às asas suspensas a seu chapéu. A outra parte da direção, aquática, ata-se à sua cintura. Com a mão esquerda, ela guia a corda do leme. De acordo com José Antonio Gil y Magnolia Rivera, a androginia da mulher remete à personagem de Verne, que se disfarçou de homem para se integrar ao grupo de aventureiros (2015, p. 155). Sua jornada parece ser também uma orientação espiritual. A mulher vai ao encontro de uma taça que transborda água infinitamente, uma referência muito provável ao cálice sagrado (KAPLAN, 1988, p. 169).

FIGURA 36 – EXPLORACIÓN DE LAS FUENTES DEL RIO ORINOCO, 1959. OIL ON CANVAS, 44 x 39,5 CM



FONTE: (Nonaka, 2014, p. 74).

Seu universo simbólico também abrange seres híbridos. Na criação de seus bestiários fantásticos, há a figura, por exemplo, da mulher-coruja. Ela é vista em obras como *Mujer lechuza volando* (Figura 35), em sua versão mais animalesca, e em *Creación de las aves* (Figura 36), mais antropomórfica e com uma carga simbólica muito sensível. Esta obra representa a união de dimensões realizada por uma criatividade pulsante. A transformação alquímica se relaciona com a transubstanciação da arte em vida, observada nos passarinhos que se tornam reais. Também se refere à sensibilidade musical e cósmica.

Kaplan identifica esta cientista-artista com a simbologia da sabedoria ligada à coruja e atenta para a interconexão cíclica entre ciência, arte, alquimia e natureza (1988, p. 181).

Varo realiza deslocamentos simbólicos e temáticos que simultaneamente se aproximam e se afastam das concepções surrealistas das décadas anteriores. Ainda em *Creación de las aves* é possível ver uma referência visual à obra *Les Vases communicants*, de André Breton, de 1932 (KAPLAN, 1988, p. 260). O conceito de vasos comunicantes também faz parte da química laboratorial, significando um conjunto de recipientes que comporta um líquido homogêneo que, independente de seus formatos e volumes, mantém a mesma profundidade.

FIGURA 37 – MUJER LECHUZA VOLANDO, 1957, PLATO, MIXTA.



FONTE: (Gil; Rivera, 2015, p. 129).

FIGURA 38 – CREAÇÃO DE LAS AVES, 1957. OIL ON MASONITE, 54 x 64 CM.



FONTE: (Nonaka, 2014, p. 61).

Encontramos também em *Mujer saliendo del psicoanalista* (Figura 37) um enfiamento direto com uma temática própria ao surrealismo, o inconsciente e, mais especificamente, a psicanálise. Mas a perspectiva de Remedios é bastante diversa. Ela não buscou representar sonhos, imagens inconscientes ou neuróticas, mas a narrativa de uma mulher saindo de uma seção terapêutica. Esta obra é tão significativa porque traz uma mensagem de rebeldia semelhante a *Souvenir of the Valkyrie*. Mais uma vez, há uma confrontação da figura paterna. A personagem descarta em um poço a cabeça de seu pai, o comportamento esperado, na concepção da própria artista, ao se sair do psicoanalista (KAPLAN, 1988, p. 155). A placa do consultório, por sua vez, não faz alusão apenas a Freud. As iniciais “Dr. F.J.A.” incluem também Jung e Alfred Adler, (KAPLAN, 1988, p. 152 e 155) o que demonstra uma ampliação referencial em relação ao grupo surrealista. Quando a personagem dessa obra, que também possui as feições de Varo, desfaz do pai, ela

indica que um processo de elaboração, ou pelo menos de compreensão, das constrições paternas ou do símbolo patriarcal está acontecendo.

FIGURA 39 – MUJER SALIENDO DEL PSICOANALISTA, 1960. OIL ON CANVAS, 70,5 x 40,5 CM.



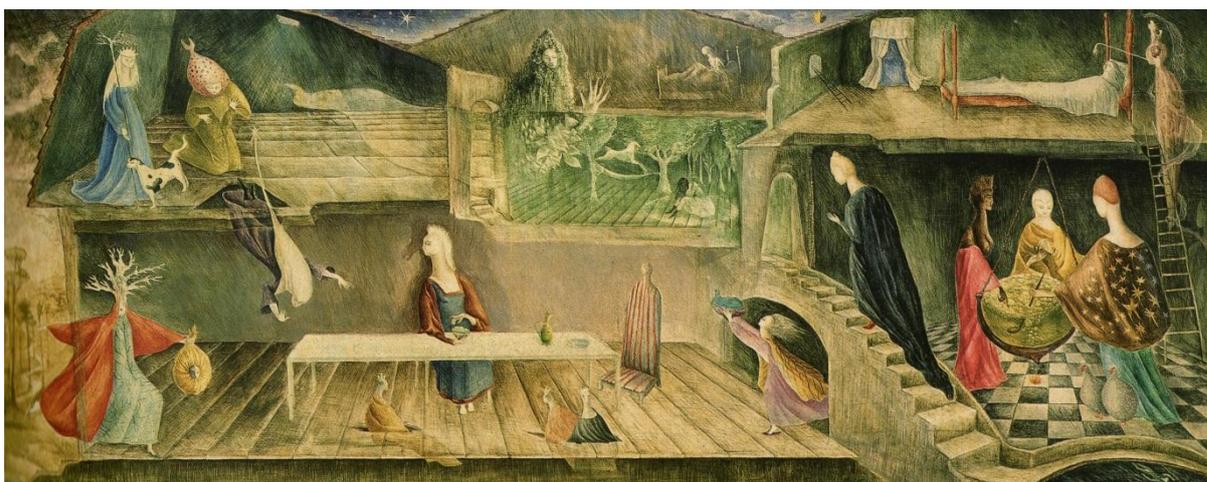
FONTE: (Nonaka, 2014, P.82).

Nas obras de Leonora Carrington, o grotesco é ainda mais evidente. Em parte, isso também se deve à configuração de algumas cenas confusas, onde elementos se intercalam compondo situações que acontecem ao mesmo tempo. Esta aparente confusão de leitura torna suas obras mais codificadas. Diferentemente do rigor geométrico e da limpeza cênica de Varo, o caos organizado de certas obras de Carrington dialoga de algum modo com o trabalho de artistas como Pieter Bruegel e Hieronymous Bosch. Como descreveu Aberth, encontramos em Bosch cenas “repleto de pequenas figuras envolvidas em atividades inexplicáveis e misteriosas” (ABERTH, 2010, p. 70, tradução livre).⁶⁶ De outro modo,

⁶⁶ “swarming with small figures engaged in inexplicable and arcane activities”

Carrington também explora referências pictóricas do Renascimento, como as de Matteo di Giovanni, Francesco di Giorgi e Sassetta. Estes artistas representam vistas cortadas de construções, revelando o seu interior, onde é possível observar atividades que se sucedem em diversos cômodos (ABERTH, 2010, p. 68). Esta configuração está presente em *The House Opposite* (Figura 39), produzida nos primeiros anos de México. A pintura sintetiza um conjunto de ideias recorrente em sua trajetória artística, onde a centralidade feminina se relaciona abertamente com o ambiente doméstico, sobretudo com a cozinha e a mesa de comer. Relacionada a essa temática, constatamos a ideia do poder feminino das bruxas, presente nas lendas irlandesas. Leonora também realiza uma fusão entre o ato de cozinhar e o processo de transformação alquímica. A centralidade simbólica do caldeirão, em torno do qual três mulheres agitam um líquido borbulhante, irá se repetir mais vezes. A transformação mágica que realiza parece se relacionar, por exemplo, à transfiguração da sombra da mulher sentada à mesa no centro da composição, que assume a forma de cavalo (ABERTH, 2010, p. 69). O cavalo de balanço de *Inn of the Dawn Horse* também reverbera nessa obra, na paisagem onírica inserida na parte superior da composição.

FIGURA 40 – THE HOUSE OPPOSITE, 1945. TEMPERA ON PANEL, 33 x 82 CM, PRIVATE COLLECTION



FONTE: (Aberth, 2010, p. 65).

O imaginário da mitologia celta em Carrington pode ser identificado de forma explícita na incrivelmente radiante representação da raça sobrenatural e ancestral irlandesa em *Sidhe, the White People of the Tuathadé Danaan* (Figura 40). A mesa, que parece sagrada, encontra protagonismo e reúne a seu redor descendentes da grande deusa Danu. Dentre esses seres femininos espectrais, encontramos uma figura que faz malabarismo com

bolas igualmente brancas e brilhantes. De acordo com Aberth, apesar de sobrenatural, trata-se de “um domínio doméstico presidido por entidades femininas, e o foco principal é a refeição sacerdotal” (2010, p. 82, tradução livre).⁶⁷

FIGURA 41 – SIDHE, THE WHITE PEOPLE OF THE TUATHA DÉ DANAAAN, 1954. OIL ON CANVAS, 59,5 x 78,5 CM. PRIVATE COLLECTION



FONTE: (Aberth, 2010, p. 83).

O tema aparece anteriormente em *Três mulheres com corvos* (Figura 41). Mas, as que se sentam à mesa desta vez são seres antropomórficos, servindo-se de peixe, legumes ou frutas. Novamente, em *Grandmother Moorhead's Aromatic Kitchen* (Figura 42), realizada muitos anos depois, Carrington retoma o imaginário, porém a sua mensagem ritual tem mais força. O círculo mágico que se faz no chão ao redor da mesa redonda convoca a gansa gigante, uma manifestação da grande deusa-mãe Danu (ABERTH, 2010, p. 122).

⁶⁷ “a domestic realm presided over by feminine entities, and the main focus is the sacerdotal meal”

FIGURA 42 – TRÊS MULHERES COM CORVOS, 1951. ÓLEO SOBRE TELA, 52 x 30 CM, COLEÇÃO PARTICULAR



FONTE: (Arcq, 2016, p. 133).

Leonora explora abertamente a relação do sagrado, mágico ou mítico com as instâncias ligadas ao feminino. Traz para o centro da questão deidades ou seres femininos envolvidas na realização de suas tarefas. Teresa Arcq a insere no grupo de artistas ligadas ao contexto mexicano do período que se preocupou em transformar os ambientes de constrição ou confinamento, como o ambiente doméstico, em territórios de criação (2016, p. 128). Arcq afirma que nestas artistas, “a cozinha costumava ser um lugar mágico de reapropriação dos poderes femininos e de experimentação, onde os processos de preparo dos alimentos equiparavam-se aos da pintura” (2016, p. 128).

FIGURA 43 – GRANDMOTHER MOORHEAD'S AROMATIC KITCHEN, 1975. OIL ON CANVAS, 79 x 124,5 CM. CHARLES B. GOODARD CENTER FOR VISUAL PERFORMING ARTS, ARDMORE, OK.



FONTE: (Aberth, 2010, p. 123).

A produção realizada a partir da década de 1940 indica uma mudança de trajetória artística, que implicou no fim de um ciclo de desenvolvimento das experimentações realizadas em conexão com os surrealistas da Europa. As condições encontradas e criadas no México permitiram o início de uma nova fase de amadurecimento, onde Remedios e Leonora puderam produzir de forma mais independente e pessoal. Se tomarmos as obras produzidas durante a década de 1930 analisadas, percebemos que as possíveis inseguranças em relação à expressão de uma identidade artística foram enfrentadas. Neste novo momento, apesar de terem se impactado e contaminado com as circunstâncias mexicanas, não optaram em aderir a nenhum novo grupo de artista. Ao contrário, reconheceram suas afinidades pessoais, temáticas e plásticas e, a partir disso, permitiram-se dedicar a uma produção colaborativa. Neste sentido, as compatibilidades e a amizade importavam mais do que a coerência a um manifesto prévio ou ao conjunto de ideias de um movimento.

Isto não significa que o conteúdo surrealista foi descartado ou negado, ele foi transcendido. Elas optaram por se nutrir dos temas e técnicas que lhes serviriam melhor, assim como se tornaram mais confortáveis para trabalhar as demais referências que colecionaram ao longo de suas experiências pessoais.

Mas ainda que seja possível constatar que as produções de Leonora e Remedios da década de 1940 em diante dão uma proeminência mais evidente às questões ligadas ao feminino, não foi possível aprofundar na discussão de até que ponto elas subverteram ou não os convencionados padrões de feminilidade e seus atributos. Esta é uma das preocupações fundamentais de Patricia Mayayo ao analisar a produção de Frida Kahlo. Ela busca compreender o alcance da heterodesignação do feminino, (2008, p. 15) em que medida Kahlo efetivamente questiona as noções tradicionais de feminilidade impostas por uma perspectiva masculina, ou se as reproduz, naturalizando-as. Esta inquietação permanece e sugere um horizonte de pesquisa futuro, onde poderei investigar além dos limites dessa pesquisa e buscar compreender em que medida está presente de fato em suas obras uma efervescência dos questionamentos que abriram campo para a organização conceitual e sistemática das teorias feministas na arte durante os anos 1970. Essa discussão também se alinha com a pergunta sobre a disputa dos sentidos normativos das representações simbólicas, que tentam impedir as polissemias, tal como proposto por Joan Scott. Em termos concretos, persiste o questionamento sobre se as obras do período mexicano efetivamente desconstruem ou não os padrões ou mitos sobre a feminilidade dominantes.

Observando uma tendência, mais evidente principalmente em Carrington, em utilizar da mística e das deidades femininas como centralidade temática e da projeção de perspectivas que partes de fato de mulheres artistas, posso apenas indicar que existe uma tentativa de tensionar os padrões hierarquizados dos gêneros. Mas não posso afirmar se as concepções do feminino, como o ideal da grande mãe, por exemplo, neutralizam ou não os mitos sobre o feminino, que se inserem numa dualidade entre dois gêneros hierarquizados.

Remedios, por outro lado, torna boa parte de suas personagens andróginas e as representa executando tarefas limítrofes entre a ciência, a arte e a magia. De outro modo, as questões sobre o feminino também não são as únicas preocupações dessas artistas. Elas se inserem em um plano ampliado que abrange uma jornada espiritual, os imaginários místicos, míticos, alquímicos e literários, e todo o diálogo exprimível das referências que fizeram parte de suas formações pessoais e artísticas, formalizadas ou não. Desse modo, torna-se impossível dar conta de todas as camadas simbólicas e discursivas de suas obras, bem como dos diálogos que elas proporcionam.

Entretanto, o que é já é possível de afirmar é que o momento de exílio significou, para estas artistas, uma espécie de libertação. Se, em princípio, durante o período europeu,

elas já representavam uma fragmentação dentro da própria vanguarda surrealista, o período mexicano se mostra como uma construção de autonomia que se deu em três níveis: em relação ao grupo de Breton, ao contexto europeu e aos homens que eram então seus companheiros e surrealistas.

No mais, podemos perceber que no cenário atual, existe uma demanda crescente pela inserção dessas artistas no mundo institucional da arte e uma paralela tendência acadêmica a repensar, a partir das teorias de gênero, o lugar, o papel e as perspectivas das mulheres artistas. No contexto brasileiro, podemos citar, apenas a título de exemplo, uma proposta de questionamento geral que partem das questões de gênero para polemizar a estrutura social do mundo da arte, a mostra *Guerrilla Girls: gráfica, 1985-2017*, ocorrida em setembro de 2017 até fevereiro de 2018 no MASP. A exposição reuniu uma série de pôsteres questionando a exclusão ou a baixa participação de mulheres e negros no meio artístico institucional.⁶⁸ Outra tentativa de arejar o meio artístico institucional nacional contemporâneo pode ser constada pela já citada exposição realizada no início de 2016, pela Caixa Cultural em parceria com o Instituto Tomie Ohtake, *Frida Kahlo: conexões entre mulheres surrealistas no México*, com curadoria realizada por Teresa Arcq. A obra de 15 artistas, entre mexicanas e exiladas, foram abordadas a partir dos eixos temáticos que tangenciam o surrealismo europeu, a cultura mexicana popular, a identidade, o corpo, a vida pessoal, o ambiente doméstico e o conhecimento mágico, ritualístico e oculto. Por fim, testemunhamos a inauguração em 2018, durante a realização desta pesquisa, do incrível *Museo Leonora Carrington*, no México, e um primeiro *Centro Internacional de Estudio y Difusión del Surrealismo*. O museu conta com duas unidades, uma em San Luis Potosí e outro, em Xilitla.⁶⁹

⁶⁸ Conferir o catálogo da exposição PEDROSA, Adriano; BECHELANY, Camila (Curad.). *Guerrilla Girls: gráfica 1985-2017*. São Paulo: MASP, 2017.

⁶⁹ Verificar informações no site do museu: <https://www.leonoracarringtonmuseo.org/>

REFERÊNCIAS

- ABERTH, Susan L. **Leonora Carrington: Surrealism, Alchemy and Art**. Surrey: Lund Humpries, 2010.
- ABERTH, Susan L. The Alchemical Kitchen: At Home with Leonora Carrington. **Nierika-Revista de Estudos de Arte**, Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, n. 1, ano 1, p. 7-15, enero-junio, 2012.
- ADES, Dawn. **O dada e o surrealismo**. Barcelona: Editorial Labor do Brasil, 1976.
- ALMEIDA, Sandra R. G. Prefácio. In: SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. pp. 7-18.
- ARAGON, Louis. **Una ola de sueños**. Trad. Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Biblos, 2004.
- ARCQ, Teresa (Curad.). **Frida Kahlo: conexões entre mulheres surrealistas no México**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2016.
- AWARE, Archives of Women Artists, Research and Exhibitions. Remedios Varo: Spanish painter and writer. Tradução para o inglês do verbete “Remedios Varo” de Leïla Jarbouai no “Le Dictionnaire universel des Créatrices”, des femmes / Antoinette Fouque. Disponível em: <<https://awarewomenartists.com/en/artiste/remedios-varo/>>.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.
- BATES, David. **Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent**. Londres, Nova York: I.B. Tauris, 2004.
- BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: 1. Fatos e mitos**. 4. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Petrópolis: Vozes, 1987. 2 v.
- BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BRETON, André. **Arcano 17**. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BRETON, André. **Nadja**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BUENO, Maria Lúcia. **Artes plásticas no século XX: Modernidade e globalização**. Campinas/São Paulo: Editora da Unicamp/Imprensa Oficial/FAPESP, 2001.
- CHADWICK, Whitney. **Women Artists and the Surrealist Movement**. New York: Thames and Hudson, 1997.

CHIPP, Herschel B. Teorias da arte moderna, 2. ed, São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CRANE, Diana. Moda, Identidade e Mudança Social. In: CRANE, Diana. **A moda e seu papel social**: classe, gênero e identidade das roupas. 2. ed. São Paulo: Editora Senac. São Paulo, 2009.

CRIPPA, Giulia. O grotesco como estratégia de afirmação da produção pictórica. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 11, n. 11, p. 113-135, 2003.

DESPENTES, Virgine. **Teoria King Kong**. São Paulo: n-1 edições, 2016.

ELIADE, Mircea. **Mefistófeles e o Andrógino**: Comportamentos religiosos e valores espirituais não-europeus. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FISHER, Burton D. (Ed.). **Wagner's**: The Ring of the Nibelung. "Der Ring des Nibelungen". Miami: Opera Classics Library, 2005.

GAYLE, Rubin. Tráfico de mulheres. **Políticas do sexo**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

GIL, José Antonio; RIVERA, Magnolia. **Remedios Varo**: el hilo invisible. México, D.F.: Siglo XXI Editores, 2015.

GOMBRICH, E.H. A Psicanálise e a História da Arte. In: GOMBRICH, E. H. **Meditações sobre um Cavalinho de Pau e Outros Ensaios sobre a Teoria da Arte**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

KAPLAN, Janet, A. **Unexpected Journeys**: The Art and Life of Remedios Varo. New York: Abbeville, 1988.

KING, William S. Hand gestures. **Western Folklore**. Western States Folklore Society, [S.l.], v. 8, n. 3, p. 263-264, jul. 1949.

KLINGSÖHR-LEROY, Cathrin. **Surrealismo**. Köln: Taschen, 2010.

KRISTEVA, Julia. **Tales of love**. Trad. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1987.

LA RÉVOLUTION SURREALISTE 1924-1929. Compilação de revistas disponíveis no site gallica, da BNF: <<http://gallica.bnf.fr/?lang=PT>>.

MAYAYO, Patricia. **Frida Kahlo**: Contra el mito. Madrid: Ensayos Arte Cátedra, 2008.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille. São Paulo: Iluminuras, 2012.

MUSEO AMPARO; JEU DE PAUME. **Kati Horna**. Mexique, Paris: 2013/2014

NADEAU, Maurice. **História do Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

NONAKA, Masayo. **Remedios Varo: The Mexican Years**. Mexico City: RM, 2014.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** 2. ed. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

ORGAMBIDES, Fernando. Leonora Carrington: “No me arrepiento de mi vida”. **El País**, Madrid, 18 abr. 1993. Cultura. Disponível em: <https://elpais.com/diario/1993/04/18/cultura/735084001_850215.html>. Acesso em 31 jan. 2019.

PARKER, Rozsika; POLLOCK, Griselda. **Old Mistresses: Women, Art and Ideology** London: I.B. Tauris, 2013.

PEDROSA, Adriano; BECHELANY, Camila (Curad.). **Guerrilla Girls: gráfica 1985-2017**. São Paulo: MASP, 2017.

PRAMPOLINI, Ida Rodríguez. **El surrealismo y el arte fantástico de México**. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1969.

PRAMPOLINI, Ida Rodríguez. Antecedentes del surrealismo em México. In: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (Org.). **Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina**. São Paulo: Memorial: UNESP, 1990, pp. 133-155.

PUYADE, Jean. Benjamin Péret: um surrealista No Brasil (1929-1931). **Revista Conexão Letras**, [S.l.], v. 1, n. 1, maio 2015. ISSN 2594-8962. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/conexaoletras/article/view/55658>>. Acesso em: 11 ago. 2019

SIMIONI, A. P. C. **Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Brasileiras, 1884-1922**. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2008.

SCHNEEDE, Uwe M. **Surrealism**. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1973.

SCOTT, Joan. Gênero. Uma categoria útil para análise histórica. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, pp. 71-99, 1995. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/71721>>. Acesso em: 11 ago. 2019.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Prefácio. In: SCHWARZ, Henry; RAY, Sangeeta. **A Companion to Postcolonial Studies**. Carlton: Blackwell Publishing, 2005. pp. xv-xxii.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

READ, Herbert. História da pintura moderna. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1980.

TRASFORINI, Maria Antonietta. **Bajo el signo de las artistas: Mujeres, profesiones de arte y modernidad**. València: PUV, 2009.

VAN RAAJ, Stefan; MOORHEAD, Joanna; ARCQ, Teresa. **Surreal Friends**: Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna. Surrey: Lund Humphries, 2010.

VODERMEYER SOHL, Melinda Anna. **Claves de representación corporal em las poéticas de las pintoras surrealistas: Frida Kahlo, Leonora Carrington e Remedios Varo**. 2012. 969 f. Tese (doutorado) – Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte - Departament de Comunicació Audiovisual, Documentació i Història de l'Art, Universitat Politècnica de València, València, 2012. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10251/17798>>. Acesso em: 11 ago. 2019.

WEBB, Peter; SHORT, Robert. **Death, Desire and the Doll**: The Life and Art of Hans Bellmer. Los Angeles: Solar Books, 2006.