

MULHERES ARTISTAS DO SURREALISMO E CONTRA-IMAGINÁRIO

Ana Carolina Salvi¹

Resumo: O trabalho pretende analisar algumas obras de Leonora Carrington, Remedios Varo e Leonor Fini, artistas vinculadas ao pensamento e/ou movimento surrealista. Observa-se como a poética feminista desenvolvida por elas ao longo da carreira contribuiu para a formação de um “contra-imaginário” transformador, seguindo o termo utilizado por Tânia Navarro-Swain, por sua vez inspirada em Gaston Bachelard, capaz de reformular significados culturais e operar na dissolução de relações de poder desiguais no que concerne questões de gênero e sexualidades. Animadas pelas ideias de um movimento propositivo à ruptura com as normas, elas exploraram e buscaram reformular os significados do feminino na cultura ocidental pelo mergulho em si mesmas, em outras mitologias e naquilo esquecido ou recusado pela racionalidade dominante – alquimia, misticismo, bestiário. Portanto, o texto visa debater, a partir das ideias e críticas feministas, a contribuição dessas obras para a formulação de um imaginário amigo das mulheres, isto é, filógeno, como defende Margareth Rago.

Palavras-chave: Mulheres artistas; Imaginário; Crítica Feminista; Surrealismo.

WOMEN ARTISTS OF SURREALISM AND COUNTER-IMAGERY

Abstract: This paper aims to analyze some of the artwork by Leonora Carrington, Remedios Varo, and Leonor Fini, artists associated with surrealist thinking and/or movement. It remarks how their feminist poetics, developed throughout their career, contributed to forming a transformative “counter-imagery” in the tracks of the term as used by Tânia Navarro-Swain, on her turn inspired by Gaston Bachelard, capable of reformulating cultural meanings and operating in the dissolution of uneven power relations on which gender and sexualities are concerned. Animated by the ideas of a movement that proposes to disrupt the norms, they have explored and sought to reformulate the meanings of the feminine in Western culture by diving into themselves, into other mythologies and all of which has been forgotten or refused by dominant rationality – as in alchemy, mysticism, and bestiary. Thus, the text envisages debating, from feminist ideas and critiques, the contribution of these artworks towards formulating a philogyne imagery, that is, friendly to women, as defended by Margareth Rago.

Keywords: Women artists; Imagery; Feminist critique; Surrealism.

¹ Doutoranda em História na linha de Gênero, Subjetividade e Cultura Material na Universidade Estadual de Campinas. Graduada em Psicologia e mestra em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pernambuco. Participa como pesquisadora no seminário "Connecting Art Histories: Narrating Art and feminisms - Eastern Europe and Latin America", parceria entre a University of Warsaw e Getty Foundation. Tem como foco os temas de Gênero e Subjetividade em diálogo com Arte, Psicanálise e História. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6963579349141689>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5722-92216>. E-mail: carolina.salvii@gmail.com

Introdução

O surrealismo foi uma das principais vanguardas modernistas europeias. Iniciado na França por volta de 1923 por Andre Breton, teve ramificações importantes em outros países como Inglaterra, Martinica, Senegal, Espanha, Estados Unidos, México, entre outros, sobretudo durante a Segunda Guerra que aumentou consideravelmente o fluxo de artistas exilados pelos países fora da Europa ocupada. As teorias recém-publicadas sobre o inconsciente, os sonhos e pulsões da nova disciplina da psicanálise, criada por Sigmund Freud, atraíram Breton de modo que via no automatismo psíquico e no inconsciente a força criadora por excelência.

A proposta surrealista, nas palavras do manifesto, mais ostensiva era o rechaço à razão e à norma: “Ao contrário, a atitude realista, inspirada no positivismo, de São Tomás a Anatole France, parece-me hostil a todo impulso de liberação intelectual e moral. Tenho-lhe horror, por ser feita de mediocridade, ódio e insípida presunção” (BRETON, 1924). Já nas palavras de Antonin Artaud:

muito mais que um movimento literário, foi uma revolta moral, o grito orgânico do homem, as patadas do ser que existe em nós contra toda coerção (...) a ideia é estilhaçar o real, desorientar os sentidos, desmoralizar ao máximo as aparências, mas sempre com uma noção do concreto (1936/2019, p. 106;110).

Inspirados pela crítica já posta pelo Dada em meados dos anos 1913 à cultura europeia que se desdobrava na Primeira Guerra, ao racionalismo burguês, viam-na, nos primeiros anos da década de 1920, sucumbir cada vez mais ao capitalismo, à belicosidade e ao fascismo (RUBIN, 1967). Essa decadência cultural e social percebida pelo Dada e Surrealismo foi devorada e digerida enquanto um movimento artístico tanto quanto social, cujo empenho era construir espaços habitáveis onde essas instituições não pudessem se manifestar. As palavras de ordem eram caos, irracionalidade, loucura, inconsciente e ruptura.

E foram inequivocamente esses valores que atraíram tantas mulheres artistas no decorrer de toda a década de 1930, a princípio, e nos anos seguintes. O movimento tornou-se atraente e propício para exercer a revolta e angústia do ambiente patriarcal e da sufocante imposição da norma familiar que lhes conduzia ao lar. Assim,

aproximaram-se Meret Oppenheim, Giselle Prassinis, Mina Loy, Leonor Fini, Dora Maar, Leonora Carrington, Remedios Varo, Claude Cahun, Joyce Mansour, Unica Zürn, entre muitas outras.

Dessas, Carrington, Varo e Fini figuram entre as principais e compõem o corpus de análise no texto. As três artistas voltam-se às identidades cristalizadas para dissolvê-las, lançando mão de repertórios distintos tanto quanto próximos. Dedicam-se principalmente à alquimia e mitologias para transmutação semântica do feminino. Seus trabalhos não são unívocos e muito menos suas trajetórias, ainda que tenham se cruzado em certos momentos, e o que as une no presente trabalho é o jogo contra-imaginário nas obras, na temática específica de crítica à ideia de feminilidade em voga no momento de criação – e infelizmente, ainda não superada – embora certamente não sejam as únicas a levantarem essa questão na arte.

Portanto, o debate lança mão de contextualização do movimento surrealista e da leitura realizada pelas historiadoras feministas no que concerne as mulheres do surrealismo, acompanhado pela noção de contra-imaginário e filoginia como referenciais fundamentais para apreender as obras e a trajetória artística de Carrington, Varo e Fini, de modo a perceber a relevância e contribuição delas para uma feminização do imaginário e da própria história da arte. Para tanto, serão analisadas as obras *The chrysopeia of Mary the Jewess* (1964) e *Mujeres conciencia* (1972) de Leonora Carrington; *Harmonia* (1964) e *Mujer saliendo del psicoanalista* (1956) de Remedios Varo; e *Little guardian sphinx* (1944) e *La peine capitale* (1969) de Leonor Fini.

Feminizar o imaginário

A noção de imaginário e contra-imaginário adotada trata das formulações simbólicas de um repertório cultural constituído e constituinte de discursos emaranhados em relações de poder. O vocabulário trabalhado apoia-se em autores e autoras como Gaston Bachelard, Michel Foucault, Gilbert Durand, Norma Telles, Tânia Navarro-Swain, Margareth Rago e Luana Tvardovskas, em suas preocupações com a

construção da subjetividade pelo repertório imagético-simbólico, pela história, pelos feminismos e pela arte.

O campo do imaginário compõe, e é composto, por enunciados e discursos engendrados nas práticas sociais e na formação de sentidos e identidades (NAVARRO-SWAIN, 1994). Em seu texto *Você disse imaginário?* (1994) a autora mapeia alguns dos principais estudos e perspectivas do imaginário, dentre os quais, para o especial interesse do debate que segue aqui, destacam-se a proposição de Bachelard (1997) da imaginação criadora, que dá vida, e Roger Chartier quanto às imagens como “esquemas interpretativos (...) que descrevem e modelam a sociedade tal como pensam que ela é ou como gostariam que fosse” (NAVARRO-SWAIN, 1994, p. 5). Isto é, a criação pelas imagens (e textos) e seus símbolos permite interferir e alterar o campo social, os discursos, as relações e os atores sociais — sujeitos.

Assim, ao passo que Navarro-Swain recupera que para Durand o imaginário é o poder, ela também apresenta o contra-imaginário como uma possibilidade de resistência e contradição ao sentido constituído como dominante pelas relações de poder, como coloca: “Todo poder engendra formas de resistência, e um contra-imaginário faz-se assim presente, tomando para si muitas das modalidades do imaginário transformador, aquele que cria dispositivos simbólicos outros” (1994, p. 6).

E não seria a produção de mulheres artistas empenhadas em dissolver significados atribuídos a suas subjetividades e seus corpos, tecendo novos por um vocabulário próprio, um contra-imaginário?

Deste modo, a leitura de imaginário e contra-imaginário feita por Navarro-Swain (1994) é ecoada por Luana Tvardovskas (2020) ao pensar em específico na contribuição de mulheres artistas para a possibilidade de confecção de outros modos de olhar e alimentar a cultura visual, a política e a história. Apoiada, por exemplo, em Luce Irigaray, Tvardovskas reflete sobre a contribuição do feminismo da diferença na reconceitualização do vocabulário a partir daquilo que especificamente diz respeito às experiências codificadas enquanto femininas.

Pensa-se, então, a feminização, a partir do texto *Feminizar é preciso, ou por uma cultura filógina* de Margareth Rago (2021), inicialmente publicado em 2001. Enquanto reflete sobre os estereótipos negativos atribuídos às feministas entre final

de 1990 e início de 2000, Rago percebe uma rejeição despertada pelo “medo do feminino” (sic.) devido à desestruturação das bases mais sólidas da cultura patriarcal decorrente não somente da entrada em maior quantidade das mulheres no mercado de trabalho e demais espaços públicos, mas também, e sobretudo, dos questionamentos que se apresentaram a partir dessas novas configurações sociais.

Uma das potências, portanto, das contribuições das lutas feministas seria a “feminização da cultura”, ou seja, a construção de narrativas a partir das dimensões da vida humana e da cultura consideradas femininas e, portanto, antes elididas do discurso histórico. Rago comenta: “Centrar a atenção exclusivamente nas necessidades masculinas, nos seus interesses, desejos, concepções garante apenas uma compreensão distorcida e parcial das práticas sociais como um todo” (RAGO, 2021, p.123). Isto é, narrativas artísticas de mulheres artistas — e outros grupos ocultados — que expressam contradições e desejos da sua própria experiência permitem fomentar o substrato cultural com pontos de vista desconhecidos até então, processo inevitavelmente transformador da vida social. Logo, Rago conclui o texto com o tópico “por um mundo filógino”: isto é, amigo em vez de avesso às mulheres.

Trilhando pelo mesmo caminho, também Tvardovskas (2013) continua pensando numa cultura filógina ao propor a arte como espaço de disputa para elaboração feminista da subjetividade e resistência aos sistemas de poder. A autora também reforça a especificidade da arte e da atuação de mulheres artistas em direção à dissolução da norma patriarcal: “Diferentes mulheres artistas intervêm de modo radical, mas também lúdico e irônico nesses enunciados sociais e propõem um novo pensar sobre os lugares do feminino e do masculino na atualidade” (TVARDOVSKAS, 2013, p. 23).

Entram em cena as experiências próprias da dimensão considerada feminina no campo social, simbolizadas e esquematizadas pelas próprias mulheres artistas, até muito recentemente apagadas da narrativa historiográfica. Abre-se espaço para um olhar muitas vezes críticos à diferenciação dos sexos e à noção de gênero e feminilidade, transformando “o imaginário e propondo manifestações variadas de identidades feministas, subjetividades e modos de existência” (TVARDOVSKAS, 2013, p.17).

Destarte, é seguindo o percurso dos textos acima e também apoiada na matéria publicada por Merve Emre no *The New Yorker* em 28 de dezembro de 2020, que se põe a reflexão da contribuição dessas artistas para a *feminização* do imaginário cultural. Afinal, no universo fantástico tecido por Carrington em *The hearing trumpet*: “instituições congeladas não têm utilidade alguma para as mulheres. *O que elas buscam é viver em comunidades para todas as criaturas, forjada não por dominação e crueldade, mas por cuidado e assistência mútua*” (EMRE, 2020, n.p., grifo nosso). O que elas buscaram foi um mundo distinto daquele em que viveram, aberto àquilo que tinham a oferecer e não alicerçado em hierarquia nem opressão de nenhum modo.

Historiadoras feministas (re)leem o Surrealismo

Tem-se desdobrado desde meados da década de 1970 estudos de fôlego sobre as mulheres artistas vinculadas ao Surrealismo por parte de historiadoras da arte afeitas às teorias e pensamentos feministas, como: Gloria Orestein, Whitney Chadwick, Mary Ann Caws, Susan Suleiman, Susan Aberth e Madeleine Cottenet-Hage, para citar somente algumas. Diversas em seus interesses e abordagens, as autoras navegam entre recuperar os nomes desaparecidos nos volumes canônicos da história da arte, identificar e debater as temáticas principais das artistas, problematizar a misoginia do movimento à qual algumas delas aludiram, entender as contribuições delas ao movimento e à história da arte, entre outros.

Em *Art History and case for the women of surrealism* (1975), Orestein se debruça nas artistas do surrealismo e analisa a importância, a poética e a temática dos trabalhos de Leonor Fini, Leonora Carrington, Remedios Varo, Meret Oppenheim, Toyen, Dorothea Tanning, Jane Graverol, Bona de Mandiargues, Marie Wilson e Ellen Lanyon. Orestein, portanto, não somente realiza o movimento inicial de “escrever de volta” [*write back*] na história, como também aprofunda sua análise do corpo do trabalho dessas artistas. O “caso das mulheres do surrealismo” é, para Orestein, de busca da própria identidade pela mobilização de arquétipos femininos que evocam a Deusa, a Anciã, a Bruxa, a Cientista, a Alquimista, a Visionária, a Tecelã do destino da humanidade, dando-lhes conotações próprias.

A autora questiona, ainda, a ambiguidade que permeou a relação com o movimento, que enquanto enaltecia a criatividade feminina, o fazia sobremaneira quando na forma da *femme-enfant*, na definição de Chadwick (2021, p.91, tradução nossa²): “uma mistura volátil de consciência sexual e ingenuidade infantil que incendiava a imaginação Surrealista”.

A observação de Orestein reverberou em estudos subsequentes, como nos artigos de Mary Ann Caws, Rudolf Kuenzli e Gwen Raaberg, reunidos na publicação *Surrealism and Women* (1991) e algumas das publicações de Chadwick, como a supracitada. É quase consenso nas análises referidas que a posição das mulheres no movimento era ambígua e complexa, bem resumida na reflexão de Robert Bayon, citada por Chadwick (2021, p.11): “enquanto o Surrealismo exaltava *a mulher*, os surrealistas não reverenciavam igualmente *as mulheres*”. Isto é, reverenciava-se a versão de mulher-musa enquanto ideia, inspiração e receptáculo das mais variadas projeções, ao passo que o tratamento direcionado às mulheres do cotidiano as validava pouco³. Um caso bastante significativo foi a reunião de 1928 para discutir a sexualidade, incluindo a sexualidade das mulheres, sem a participação de uma única mulher, fato alarmante somente para Louis Aragon, único a mobilizar a urgência da participação delas na discussão da própria sexualidade (CHADWICK, 2021).

O corpo sexualizado figura, nesse sentido, a principal questão: na reformulação do manifesto surrealista de 1929, o desejo erótico passa a ser o meio preferido para a transformação da consciência e o corpo é posicionado (e reduzido) como o dispositivo ideal para alimentar esse desejo (KUENZLI, 1991).

Sucedese a publicação de Chadwick, *Women artists and the surrealist movement* (1985), em que delineia as principais questões do movimento e artistas. Considerado um marco e ponto de inflexão na historiografia da arte e nas carreiras das mulheres artistas, Dawn Ades, no prefácio à nova edição de 2021, ressalta como no momento da publicação de 1985 muitas dessas artistas estavam vivas e

² Essa e todas as traduções das publicações em língua estrangeira são de autoria nossa, exceto quando já publicado em português, conforme indicado nas referências bibliográficas.

³ Essa perspectiva não é um consenso, no entanto, para as mulheres que circularam pelo movimento surrealista, como Meret Oppenheim, que entendia receber tratamento igual aos homens dentro do movimento. Opinião radicalmente divergente à de Carrington, que inclusive recusava ser chamada surrealista precisamente pelo que considerava ser atitudes misóginas por parte de alguns membros centrais. Cf. Chadwick (2021).

permaneciam desconhecidas e ausentes das profusas publicações sobre o surrealismo e história da arte⁴, além de destacar o desinteresse editorial em publicar as memórias e autobiografias de muitas delas. Ades considera que a publicação transformou a fortuna crítica do trabalho dessas artistas e as colocou em evidência de modo que muitas hoje, quarenta anos depois, desfrutem de reconhecimento quase — mas ainda não exatamente — tão grande quanto seus companheiros, antes os únicos vistos em sua importância.

Contudo, apesar dessa dificuldade, o surrealismo destaca-se por ser aquele onde as artistas conseguiram explorar a extensão e multiplicidade da criatividade como não fora possível em nenhuma outra vanguarda coetânea e muito menos nos movimentos anteriores (CHADWICK, 2021).

Nos anos recentes, publicou mais dois livros relacionados às artistas vinculadas ao surrealismo *Farewell to the muse: love, war and the women of surrealism* e *The militant muse: love, war and the women of surrealism*, ambos de 2017. Como sugerem os títulos, Chadwick se volta à investigação e exame da influência e efeitos da guerra, do amor e da amizade na vida dessas artistas, nas estratégias de sobrevivência e nos processamentos do trauma. A autora percebe como frequentemente essas artistas, na falta de um suporte afetivo masculino, construíram amizades profundas e duradouras com outras artistas, sobretudo durante e após a Segunda Guerra, como foi o marcante caso de Fini e Carrington, cujas correspondências demonstram suporte psíquico e emocional na tensa situação em que se encontrava Carrington, cujo companheiro havia sido levado pela polícia nazista e se encontrava sozinha e sob ameaça. Além disso, também percebe como essas relações distanciaram-nas cada vez mais do papel de musa e da influência masculina do movimento, voltando-se à constituição de si como sujeito — isto é, processo de subjetivação, para aludir ao pensamento foucaultiano.

Caws, por sua vez, organizou o importante livro *Surrealism and Women* (1991), com ensaios que mergulham a fundo nos trabalhos de diversas artistas como Leonora Carrington, Remedios Varo, Leonor Fini, Gisèle Prassinos, Joyce Mansour,

⁴ Um exemplo pertinente levantado por Chadwick é de que as fotografias oficiais do grupo surrealista não incluíam nenhuma mulher desde 1924 até ao menos 1934, embora se soubesse da participação delas nesse período pela presença nos registros informais.

além de contribuir com o texto *Seeing the surrealist woman: we are a problem*, em que analisa o conflito entre produzir arte diretamente vinculada à dos companheiros e tentar extrapolar o universo masculino da arte. Neste mesmo volume, Georgiana Colvile estuda a simbologia animal e bestiária nas obras de Carrington, Varo e Fini, identificando a predileção de cada uma — para Carrington, a égua; para Varo, a coruja; para Fini, a esfinge —, totens pessoais muitas vezes especulares delas mesmas, ou do que desejavam alcançar, enquanto também capta como as três “inventaram a própria alquimia buscando criar o ouro de um mundo enriquecedor para as mulheres” (COLVILE, 1991, p. 167).

Nos anos 2010, a historiadora e antropóloga feminista Norma Telles trouxe sua sensível e perspicaz análise da exposição *Anjos da Anarquia* de curadoria de Patricia Allmer na Manchester Art Gallery em 2009. Inspirada, assim como Navarro-Swain, na noção bachelardiana de imaginário criativo, pensa como a imaginação “faz viver” imagens que vêm de e ressoam tanto dentro quanto fora. Aliás, nessa perspectiva, não há necessariamente separação entre interior e exterior, assim como não há separações cartesianas de outras ordens como razão e loucura, inconsciente e consciente. Para Telles, as artistas da exposição, que inclui Carrington, Varo e Fini:

Repensaram a cultura, o corpo, a política, o conhecimento, a relação entre humanos e outros seres vivos no planeta. (...) reivindicaram posição de sujeito e um espaço próprio que se distanciava do atribuído às mulheres, abrindo caminhos e percursos novos (TELLES, 2010, n.p.).

Estudar as mulheres orientadas pelo pensamento surrealista — e, aqui, a dificuldade em nomeá-las propriamente surrealistas parte da recusa de algumas delas em serem assim caracterizadas, por suas críticas ao trato das mulheres, em especial na categorização delas como musas⁵ — tem despertado reflexões e investigações que adentram profundamente nos alicerces da formação cultural do ocidente patriarcal, trazendo à superfície imagens perdidas, esquecidas ou elididas, capazes de contestar a tradição que, principalmente a partir da modernidade do século XVIII e XIX, tentou confinar suas mentes e seus corpos.

⁵ Dada a recusa de algumas dessas artistas à alcunha de surrealista (Carrington inclusive preferia ser considerada feminista) e alcance de maturidade artística após separação do grupo, Chadwick prefere sempre colocá-las como “associadas ao surrealismo”.

Mujeres conciencia: imagens subversivas

Debruçar-nos-emos a seguir nos trabalhos de Carrington, Varo e Fini para debater como essas artistas, inspiradas pela proposta de subversão, ruptura e transformação que informa e anima o pensamento surrealista, desafiam os significados de uma razão ocidental masculinizada, cuja durável tradição tem reduzido as possibilidades do feminino à domesticidade do lar, ao perigo da carne como pecado e ao corpo como irracional. O que essas artistas propõem, tanto pelos modos de vida como pelas obras, é dissolver as linhas que tencionam à separação — e hierarquização — entre masculino e feminino, razão e loucura, corpo e mente, humanos e natureza, entre outras.

Sobre Leonora Carrington (1917–2011), declaradamente feminista, o despertar dessa “consciência feminista” (sic.) data dos anos de 1940 e 1947, se fortalecendo por volta de 1970 — eclosão dos movimentos de mulheres no México e no mundo (CHADWICK, 1986). Chadwick ainda analisa a passagem pelo sanatório em Santander, Espanha — experiência misógina e violenta — como o estopim para uma virada em sua temática, que se desloca das questões pessoais para uma conscientização política, dando início às obras mais marcadamente feministas.

Em 1940, devido à tensão crescente da Segunda Guerra e isolamento causado pela prisão de Ernst pela polícia nazista, perigo estendido a ela própria, posta sob vigilância no vilarejo onde vivia com o pintor, Carrington entrou em profundo estado de sofrimento psíquico, que culminou na marca de incuravelmente insana e internamento psiquiátrico por cerca de seis meses — interrompidos graças à astuta fuga no traslado para um segundo internamento, possivelmente indefinido. Carrington fugiu da Europa, viveu brevemente em Nova York com colegas artistas também exilados e partiu para o México (CARRINGTON, 2021).

A experiência marca importante reformulação em sua linguagem e referências. Sem abandonar a alquimia, ela passou a centrar-se mais propriamente em imagens e símbolos do feminino extraídos de mitologias, cosmovisões, literatura e suas próprias experiências. Despertou-se o momento em que transformava seu ateliê em cozinha e berçário, em laboratório compartilhado na amizade com

Remedios Varo e Kati Horna, e onde pintava e escrevia as trocas intelectuais e afetivas com elas (CHADWICK, 1986).

Analisar as obras de Carrington não é uma tarefa simples, dado que a própria artista não via sentido nessa atividade e deixava poucos comentários tanto sobre o processo criativo como sobre o conteúdo delas. O que se pode, ao menos, é observar a escolha dos elementos e suas relações num contexto de poética intencionalmente feminista.

Assim, a emblemática obra *Mujeres conciencia* (figura 1), de 1972, cartaz feito por Carrington para uma reunião do Movimento de Mulheres do México, inspira-se no princípio Kundalini e reformula o mito cristão de Eva, o Fruto e a Serpente, transformando-os em símbolos de criação e evolução espiritual, subvertendo a imagem destruidora da Eva cristã: em vez de inauguração do pecado, o compartilhamento da sabedoria. No verso da obra lê-se:

Cihuacoatl alada (mulher cobra)
Quetzalcoatl serpente sagrada hermafrodita
Ascende novamente na árvore da vida onde
Eva devolve à Eva o fruto
Da sabedoria
As mulheres retomam a sabedoria original
Leonora Carrington
Abril de 1972 (MORTIMER, 2019, n.p.).

Adota Cihuacoatl, uma divindade asteca, considerada patrona da fertilidade e das mulheres, criadora das demais divindades e, com Quetzalcoatl (além de Cihuacóatl e Quilaztli), criadora da humanidade⁶ (APARICIO, 2017). A serpente, polissêmica nessa obra, também representa Kundalini, ou a Serpente do Poder, capaz de despertar transformações profundas e evolução da consciência, acessíveis pela meditação e outras práticas espirituais e científicas (KRISHNA, 1975). Assim, a serpente evoca a conexão entre mundos e planos e representa uma guia para a reconexão mítica, um processo tanto criador quanto transformador, das mulheres com a sabedoria — o fruto compartilhado — outrora castigada pela tradição cristã.

⁶ É relevante destacar que a natureza e fertilidade no trabalho de mulheres artistas do surrealismo são predominantemente metáforas para a criatividade, como aponta Chadwick (2021).

Figura 1 – *Mujeres Conciencia*, Leonora Carrington, 1972. Guache s/ painel, 75 x 49 cm. © 2019 Estate of Leonora Carrington / Artists Rights Society (ARS), New York⁷.



Em *The chrysopeia of Mary the Jewess* (figura 2), de 1964, revisita a primeira alquimista reconhecida, Mary the Jewess, ou Maria Prophetissima. Já a *chrysopeia* (ou *chrysopeia*) diz do processo alquímico de transmutação da matéria em ouro, isto é, alcance de sua evolução máxima. Segundo Orestein (2000, n.p.) a obra, que possui inúmeras camadas e detalhes interconectados, é “o Alchemical Tractate que ela imagina ser a fórmula alquímica de Mary the Jewess para a transmutação da matéria bruta em ouro”.

Na imagem, Mary é uma espécie de quimera, metade mulher e metade leão, condutora do laboratório e do processo em andamento. Mary, aqui, é “uma fêmea vestida de animal macho. Ela é também ícone de uma Deusa de uma cultura não-patriarcal. Além disso, é, também, uma mulher alquimista e judia histórica” (ORENSTEIN, 2000). Em adição, mais uma vez a serpente é trazida para obra, dessa vez indiretamente no título, pois, no manuscrito da alquimista Cleopatra, *Chrysopeia Ouroboros*, o ouroboros, a serpente que devora a própria cauda e se regenera em si mesma, é símbolo indissociável da *chrysopeia* (PAÉZ; GARRITZ, 2013).

⁷ Fonte: <https://www.gallerywendinorris.com/artists-collection/leonora-carrington/>.

Os símbolos e personagens da obra são deveras extensos, e seus múltiplos significados, ramificações e encontros podem ser muito bem compreendidos a partir do texto *The chrysopeia of mary the jewess: Leonora Carrington's surrealist alchemical tractate* (2000) de Orestein. O que torna essa obra relevante para esse debate é o complemento ao argumento da reivindicação da centralidade das mulheres e do feminino nas variadas tradições exploradas em suas obras — seja em mitos bíblicos, maia, hindu, celta, alquímicos, entre outros. Contrária ao monoteísmo cristão dominante no mundo ocidental — e na sua própria criação — busca em outras cosmovisões e referenciais alquímicos os símbolos para repensar o feminino, a natureza e o mundo.

Figura 2 - *The chrysopeia of Mary the Jewess*, Leonora Carrington, 1964. Óleo s/ tela, 150 x 90 cm⁸.



Entre os anos de 1940 e 1950, enquanto no México, frequentou o pequeno círculo de surrealistas exilados, cuja figura central era a espanhola Remedios Varo, a quem atribuiu papel considerável na guinada em sua vida (CHADWICK, 1986). A troca

⁸ Fonte: https://www.artandantiquesmag.com/leonora-carrington/201812_carrington_04/

afetiva e criativa entre as artistas é notória e tem sido frequentemente abordada por pesquisadoras e pesquisadores interessados em ambas, a exemplo a publicação *Surreal friends: Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna* (2010), dedicada integralmente aos laços entre elas. Nesse ambiente, as artistas se distanciaram quase inteiramente do grupo surrealista fundador e principal, desenvolvendo não somente um grupo próprio, mas poéticas também próprias.

Remédios Varo (1908–1963), espanhola, abandonou a Catalunha para Paris em fuga da Guerra Civil. Depois, abandonou a Europa em fuga da Segunda Guerra, firmando-se no México em 1941. Enquanto ainda na Espanha, recebeu treinamento formal na Academia de Belas Artes de São Fernando, e ao chegar em Paris na década de 1930, já estava familiarizada com a arte surrealista, se aproximando do grupo via Benjamin Péret, Breton e Ernst. No tempo que viveu no México, Varo era anfitriã dos encontros do grupo de artistas exilados e era também a principal provedora, graças aos trabalhos de ilustração que fazia para uma farmacêutica e algumas revistas (ABERTH, 2010). Foi também nesse ambiente que, com Carrington e Horna, desenvolveu maturidade artística e explorou temas tanto fantásticos e científicos como críticos à cultura, aos modos de vida e às normas de gênero, observável na desaprovação da experiência de maternidade abnegada imposta e da heteronorma, frequentes em suas obras (SANTOS-PHILLIPS, 2004).

Interessada na ciência exata tanto quanto na alquimia, sua poética trabalhava temas contemporâneos e antigos — da alquimia medieval à teoria da relatividade. Para Varo, a mulher era a alquimista, manipuladora dos elementos e força criativa; era cientista e engenheira, forjadora e projetista do mundo (ORESTEIN, 1975; CHADWICK, 2021).

A exemplo, a pintura *Armonía* (figura 3), de 1956, ambientada em um laboratório de alquimia em estética medieval, cuja partitura sai das paredes e é manuseada pela alquimista-compositora. Pensando a matemática da partitura musical — a harmonia é o equilíbrio das notas —, posiciona elementos da natureza como notas musicais, evocando a união de elementos distintos da natureza na cadência do universo. Todo o mundo inanimado (construção) é também orgânico: do chão saem raízes e plantas; da cadeira, um ninho de pássaros com novos ovos; das paredes, as figuras híbridas que auxiliam na partitura; do gaveteiro, a própria partitura

e os fios que a compõem. Varo na imagem parece preocupada com transmutação e criação, união entre mundo orgânico e mundo inorgânico, entre humanos e natureza, entre música e pintura. Cria-se a arte. A alquimista é, também, a própria artista⁹.

Figura 3 – *Armonía*, Remedios Varo, 1956. Óleo s/ masonita. 75 x 92,7 cm¹⁰.



Em *Mujer saliendo del psicoanalista* (figura 4), 1961, Varo diverte-se em ironizar a superação edipiana da mulher que se livra do pai — e do patriarcado. É uma provocação direta aquilo promulgado pela teoria psicanalítica dominante que concebia a sexualidade feminina um mistério, enquanto não tinha dúvidas de que sua saída *normal* seria a maternidade — o filho como substituto do falo. Maria Rita Kehl é precisa na interpretação da teoria freudiana:

Diante da castração consumada, escreve Freud, a menina volta seu amor para o pai, portador do órgão fálico, na esperança de algum dia receber dele o que a mãe foi incapaz de lhe legar: um pênis (ou um falo?) ou outro substituto à altura, na forma de um bebê (KEHL, 2016, p.163).

Varo rebate toda uma formulação de sexualidade feminina faltante e dependente do complemento masculino (fálico), incapaz de se subjetivar sem ele. Ao

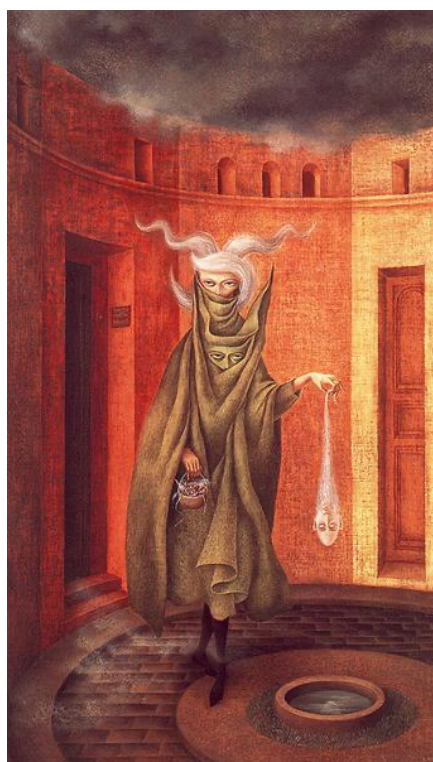
⁹ Chadwick (2021), inclusive, sugere essa personagem como uma constante no trabalho de Varo.

¹⁰ Fonte: <https://www.wikiart.org/en/remedios-varo/harmony-1956>.

ironizar a importância do falo — afinal, se é possível livrar-se dele, sua valia pode bem ser questionada — ela, de fato, confronta uma das principais teorias (e saberes) da formação de um imaginário sobre as mulheres e o feminino na modernidade, amplamente adotada, inclusive, pelos surrealistas aos quais pouco se adequou. Ela afirma que, para alcançar a cura (o objetivo próprio da análise) é preciso abandonar o patriarca e a autoridade masculina. Na interpretação de Dennis Pottenger:

Rejeitando o mito da inveja do pênis e desejo pelo pai, Varo desafiadoramente coloca sua personagem feminina abandonando o edifício da psicologia patriarcal, com a cabeça da autoridade masculina decepada e descartada como dejetos psicológicos (POTTENGER, 2021, n.p.).

Figura 4 - *Mujer saliendo del psicoanalista*, Remedios Varo, 1961. Óleo s/ tela¹¹.



Na concepção dela própria “Esta senhora sai do psicanalista jogando em um poço a cabeça de seu pai (como é o correto ao sair do psicanalista). No cesto leva desperdícios psicológicos: o relógio como representante do tempo, os fios que atam

¹¹ Fonte: <https://www.wikiart.org/en/remedios-varo/salierendodel-woman-psychoanalyst>.

sua liberdade” (VARO apud AINOZA, 2016, p. 8). A crítica à formulação psicanalítica tradicional quanto à sexualidade feminina é igualmente perscrutada por Fini.

Leonor Fini (1908–1996) não participava das reuniões surrealistas para não interferir em sua autonomia nem submeter à autoridade de André Breton, ainda que mantivesse amizade com muitos dos membros e participasse em várias exposições (ORESTEIN, 1975; CHADWICK, 2017). Sua poética navegava também pela alquimia e mitologia, além de incorporar profusamente a Androginia, o erotismo e a sexualidade, como afirmava: “Promulgo um mundo onde há pouca ou nenhuma distinção sexual” (ORESTEIN, 1975, p.36).

Fini, tal qual Carrington, despertara interesse pelo fantástico e quimérico desde muito antes do encontro com o surrealismo. Inclusive, em seu primeiro encontro com alguns surrealistas, curiosos em conhecê-la pelo trabalho exibido numa galeria, surgiu em vestes cardinais vermelhas, interessada na ludicidade de ser uma mulher vestida com roupas de um homem que jamais conheceria um corpo feminino. É também paradigmática a primeira impressão causada por Fini em Julien Levy em 1937: “cabeça de uma leoa, mente de homem, busto de mulher, torso de criança, graça de anjo e discurso do diabo” (CHADWICK, 2021, p.101).

Explorava linguagens artísticas múltiplas, como a pintura, o desenho e o teatro — era conhecida pelos figurinos e cenários fantásticos incorporados no cotidiano. Em seus trabalhos, a esfinge, por exemplo, é figura emblemática e representa “imagens do feminino triunfantes sobre a cidade”; no jogo contra-imaginário, enquanto na modernidade e nas representações de Breton e Ernst a esfinge assume o significado de ameaça e sedução — fascínio e perigo—, para Fini ela é guardiã da vida e senhora dos enigmas e mistérios (MAHON, 2013, p. 5).

Alyce Mahon observa na obra *Little guardian sphinx* (figura 5), de 1944, a esfinge como mediadora andrógina, ou ambivalente como preferiria Fini, dos elementos masculinos e femininos gestados no Ovo, agora quebrado, talvez já gerado¹²; os elementos na imagem sugerem fusão e transformação “de mente, corpo e espírito no simbolismo alquímico, e, portanto, perfeição para além da diferença sexual” (MAHON, 2013, p. 11). Excetuando o torso e os seios, não há outros elementos

¹² É oportuno pontuar que, para a alquimia, o Ovo era uma espécie de forno cósmico que continha a alma do mundo (JUNG, 1990).

na imagem que demarquem masculinidade ou feminilidade, as partes animais se apresentam incógnitas, impossíveis de delimitar, brincando com as possíveis interpretações e identificações de quem observa a imagem. Mahon (2013, p. 17) conclui: “Na arte de Fini a esfinge interroga estereótipos de gênero, da musa à maternidade, e oferece uma iconografia que é transgressora ao ir além da mulher como fonte da criatividade masculina ou exclusivamente de procriação”.

Figura 5 - *Little Guardian Sphinx*, Leonor Fini, 1944, óleo s/ tela¹³.



Na obra *La peine capitale* (figura 6), 1969, as mulheres se rebelam contra a dominação masculina e jogam com a angústia da castração — assumem-se definitivamente castradoras (ORESTEIN, 1975). Fini, leitora ávida e estudiosa da psicanálise, brinca com os enunciados que entendiam o papel feminino na formação da subjetividade como castradoras e ameaçadoras, um Outro cuja função principal seria evidenciar a falta (e o perigo dela), suscitando na imagem a realização, e talvez mesmo o gozo, dessa castração. Evoca na imagem erotismo, sacrifício e corte sem ordem definida, promulga que é necessário e urgente romper com a tradição decadente que tão mal tem tratado as mulheres. Fini acreditava na necessidade da autonomia para o êxito das mulheres em alcançar a fonte da criatividade e fomentar o próprio desenvolvimento.

13

Fonte:

<https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcQpsCMHWaeoInS2z3KTrC9IngGKAgemMD85xCPWephYxVTIUn-SuaR6LhKZ8aL93CVm4&usqp=CAU>

Figura 6 – *La peine capitale*, Leonor Fini, 1969. 68 x 52 cm¹⁴.

Há de se destacar também que a ideia de mulheres e feminino nesses trabalhos não se preocupa com bases biológicas e médicas, mas com relações de significado. Isto é, entendem-nos pelas implicações espirituais e simbólicas de princípios considerados femininos em culturas diversas que assim se codificam. Trata-se, sobretudo, de um jogo imaginativo que confronta as desigualdades simbólicas pela valorização dessas figuras, centralizando os arquétipos e imagens do feminino de cada tradição na narrativa sob reformulações semânticas cuja intenção é recuperar o que há de criador no que fora privado dessa possibilidade pela racionalidade ocidental, e masculina. É possível pensar a convergência desses trabalhos pelo que Carrington escreveu em 1976:

A maioria de nós, espero, está agora ciente de que uma mulher não deveria exigir Direitos. Os Direitos já estavam aqui desde o início; *eles devem ser Tomados de Volta, incluindo os mistérios que eram nossos e que foram violados, roubados ou destruídos*, deixando-nos com a esperança ingrata de agradar o animal masculino, provavelmente da nossa própria espécie (apud CHADWICK, 2021, p.277, grifo nosso).

¹⁴ Fonte: <https://www.surrealism.gallery/LFMA-1976AI.htm>.

Nesse sentido, o que as diferenciam de outros surrealistas é principalmente o trato das mulheres, deslocadas de uma relação sexual e objetificada para subjetificada — tornada sujeito de ação e criação; autônoma. O corpo erótico, quando presente, é conduzido pelo princípio de alcançar e experimentar o prazer pela perspectiva de sujeito em vez de objeto. O corpo indefinido visa estilhaçar as noções de corpo-feminino-sexo-gênero-objeto-desejo. Elas, como criadoras, e as personagens nas imagens e palavras, são sempre sujeitos de experiência, de potencial criativo.

Considerações Finais

Em suma, o corpus de trabalho das artistas e suas trajetórias são emblemáticos para repensar a cultura patriarcal e o imaginário. Elas fornecem reportório imagético e simbólico em que as fronteiras entre feminino e masculino, razão e fantasia, animais e humanos são borradas e/ou desfeitas, contrariando o binarismo na cultura patriarcal ocidental e nos mostrando que há muito mais no feminino do que objeto de desejo — o feminino também é transformador e força criativa. A noção de feminino nesses trabalhos diverge dramaticamente daquela firmada pelos enunciados dominantes, seja ao elogiá-la, seja ao desorientá-la.

Portanto, elas trazem para o surrealismo temáticas que escapam do modelo de desejo sexual centrado numa musa, enlouquecida e/ou jovem, cuja única, ou principal, função era inspirar o artista, auxiliá-lo na descoberta da verdade dentro de si mesmo, como indicou Roland Penrose em entrevista com Chadwick em 1982¹⁵. Ao escapar dos modos tradicionais de viver e criar pelo surrealismo, elas feminizaram a arte e a cultura, refizeram os significados de feminilidade e das mulheres buscando naquilo recusado pela racionalidade (masculina) ocidental — magia, natureza,

¹⁵ Para Penrose, não havia necessidade em se ocupar com o estudo de mulheres artistas pois não eram artistas de verdade e sua importância se dava pelo papel de ser “nossas musas” (sic.). Cf. Chadwick (2017).

cozinha, androginia, alquimia, o fantástico — o substrato para compor esse contra-imaginário.

As respostas oferecidas pelo mundo em declínio não bastavam mais aos surrealistas, e mesmo as vias abertas por eles não satisfaziam também algumas das artistas que deles colheram sementes. Portanto, não é de se surpreender que frustradas, e muitas vezes irritadas, com as constrictões da sociedade patriarcal moderna, forjada em parte significativa pelo referencial mítico do cristianismo — em larga medida avesso às mulheres, como demonstra o castigo de Eva e Lilith, responsáveis pelo declínio da humanidade — tenham buscado justamente naquilo rejeitado por essa tradição os símbolos para a reelaboração de si e do mundo.

REFERÊNCIAS

ABERTH, Susan. **Leonora Carrington: surrealism, alchemy and art**. London: Lund Humphries, 2010.

AINOZA, M.A.P. Remedios Varo: vida y obra de una artista bohemía. In: VIII CONGRESO VIRTUAL SOBRE HISTORIA DE LAS MUJERES, 8., 2016, Jaén. Anais. Jaén: **Revista Codice**, 2016. Acesso em: <
https://www.revistacodice.es/publi_virtuales/viii_congreso_mujeres/comunicacione/s/36_peon_ainoza_def.pdf>

APARICIO, P.B. **El Cihuacóatl. Su papel y simbolismo en la política mexicana**. 2017. Dissertação - Universidad Nacional Autónoma De Mexico, México, 2017.

ARTAUD, Antonin. A viagem ao México: mensagens revolucionárias. In: **Escritos de Antonin Artaud**. Porto Alegre: L&PM, 2019.

BRETON, André. **Manifesto Surrealista**. 1924. Acesso em: <https://www.marxists.org/>.

CARRINGTON, Leonora. **Lá Embaixo**. São Paulo: 100/cabeças, 2021.

CAWS, Mary Ann. Seeing the surrealist woman: we are a problem. In: CAWS, Mary Ann; RAABERG, Gwen; KUENZLI, Rudolf (org.). **Surrealism and Women**. Cambridge, MA: MIT Press, 1991.

CHADWICK, Whitney. Leonora Carrington: Evolution of a Feminist Consciousness. **Woman's Art Journal**, v. 7, n. 1, p. 37, 1986.

CHADWICK, Whitney. **Farewell to the muse: love, war and the women of surrealism**. London: Thames & Hudson, 2017. a.

CHADWICK, Whitney. **The militant muse: love, war and the women of surrealism**. London: Thames & Hudson, 2017. b.

CHADWICK, Whitney. **Women Artists and the Surrealist Movement**. London: Thames & Hudson, 2021.

COLVILE, Georgiana. Beauty and/Is the Beast: Animal Symbology in the Work of Leonora Carrington, Remedio Varo, and Leonor Fini. In: CAWS, Mary Ann; RAABERG, Gwen; KUENZLI, Rudolf (org.). **Surrealism and Women**. Cambridge, MA: MIT Press, 1991.

EMRE, Merve. How **Leonora Carrington feminized surrealism**. New York: The New Yorker, 2020.

JUNG, C. G. **Psicologia e Alquimia**. Petrópolis: Vozes, 1990.

KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade**. São Paulo: Boitempo, 2016.

KRISHNA, Gopi. **O despertar da Kundalini**. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 1975.

KUENZLI, Rudolf. Surrealism and misogyny. In: CAWS, Mary Ann; RAABERG, Gwen; KUENZLI, Rudolf (org.). **Surrealism and Women**. Cambridge, MA: MIT Press, 1991.

MAHON, Alyce. La Feminité triomphante: Surrealism, Leonor Fini, and the Sphinx. **Dada/Surrealism**, v. 19, p. 1–20, 2013.

MORTIMER, Rebecca. **Mujeres conciencia (Women's Awareness): Leonora Carrington's Agit-prop by Catriona McAra and Jonathan P. Eburne**. Manchester University Press, 2019. Acesso em: <https://manchesteruniversitypress.co.uk/blog/2019/07/11/mujeres-conciencia-womens-awareness-leonora-carringtons-agit-prop-by-catriona-mcara-and-jonathan-p-eburne/>. Acesso em: 25 jun. 2023.

NAVARRO-SWAIN, Tânia. Você disse imaginário? In: **História no plural**. Brasília: Editora UnB, 1994.

ORESTEIN, Gloria. Art History and the case for the women of surrealism. **The Journal of General Education**, v. 27, n. 1, p. 31–54, 1975.

ORESTEIN, Gloria. The chrysopeia of mary the jewess: Leonora Carrington's surrealist alchemical tractate. **CAUDA PAVONIS**, New Series. v. 9, n. 2, 2000.

PÁEZ, Adela; GARRITZ, Andoni. Mujeres y química Parte I. De la antigüedad al siglo XVII. **Educación Química**, v. 24, n. 1, p. 2–7, 2013.

POTTENGER, Dennis. **Alchemy, Jung, and Remedios Varo: Cultural Complexes and the Redemptive Power of the Abjected Feminine**. London: Routledge, 2021.

RAABERG, Gwen. The problematics of women and surrealism. In: CAWS, Mary Ann; RAABERG, Gwen; KUENZLI, Rudolf (org.). **Surrealism and Women**. Cambridge, MA: MIT Press, 1991.

RAAY, Stefen Van; MOORHEAD, Joanna; ARCQ, Teresa (ORG.). **Surreal friends: Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna**. London: Lund Humphries, 2010.

RAGO, Margareth. Feminizar é preciso ou por uma cultura filógina. In: **As marcas da pantera: percursos de uma historiadora**. São Paulo: Intermeios, 2021.

RUBIN, William S. **Dada, Surrealism and their heritage**. New York: The Museum of Modern Art, 1967.

SANTOS-PHILLIPS, Eva. Questioning and Transgressing in the Representations of Silvina Ocampo and Remedios Varo. **Hispanic Journal**, v. 25, n. 1/2, p. 155–170, 2004.

TELLES, Norma. “Anjos da anarquia”. **Labrys**, v. 17, n. junho/julho, 2010.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. **Dramatização dos corpos: arte contemporânea de mulheres no Brasil e Argentina**. 2013. Tese (Doutorado) Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, 2013.

TVARDOVSKAS, Luana. O imaginário habitado: gênero, história e cultura visual. In: SCHIAVINATTO, Iara; MENESES, Patrícia (org.). **A imagem como experimento: debates contemporâneos sobre o olhar**. Vitória: Editora Milfontes, 2020.

Recebido em: 29/06/2023

Aceito em: 23/08/2023