

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
LINHA DE PESQUISA: TEORIA, CRÍTICA E COMPARATISMO**

MARINICE ARGENTA

**FIGURAÇÃO DA IMAGEM FEMININA NA
CONSTELAÇÃO SIMBÓLICA DO SURREALISMO**

**PORTO ALEGRE
2021**

MARINICE ARGENTA

**FIGURAÇÃO DA IMAGEM FEMININA NA
CONSTELAÇÃO SIMBÓLICA DO SURREALISMO**

Tese de Doutorado em Letras em Estudos de Literatura apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Luiza Berwanger da Silva

**PORTO ALEGRE
2021**

CIP - Catalogação na Publicação

Argenta, Marinice
Figuração da Imagem Feminina na Constelação
Simbólica do Surrealismo / Marinice Argenta. -- 2021.
178 f.
Orientador: Maria Luisa Berwanger da Silva.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2021.

1. Surrealismo. 2. Imagem feminina. 3. Análise
poética. 4. Análise pictórica. I. da Silva, Maria
Luisa Berwanger, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

MARINICE ARGENTA

**FIGURAÇÃO DA IMAGEM FEMININA NA
CONSTELAÇÃO SIMBÓLICA DO SURREALISMO**

Tese de Doutorado em Letras em Estudos de Literatura apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, 12 de abril de 2021

Resultado: Aprovado.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Maria Luiza Berwanger da Silva – orientadora
Instituto de Letras
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Prof. Dr. Josmar de Oliveira Reyes
Escola da Indústria Criativa
Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS)

Prof. Dr. Ruben Daniel Méndez Castiglioni
Instituto de Letras
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Profa. Dra. Maria Cristina Vianna Kuntz
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada
Universidade de São Paulo (USP)

Dedico este trabalho, com muito amor, aos meus pais Euclides e Teresa Argenta que sempre me apoiaram em todas as minhas escolhas.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pela colaboração prestada no desenvolvimento deste trabalho.

A todos os professores do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal, cujos ensinamentos, desempenho e dedicação, conferem grau de excelência a essa Instituição.

A todo o Departamento de Pós-graduação pelos auxílios, assessorias e assistências.

À minha estimada orientadora Profa. Dra. Maria Luiza Berwanger da Silva pela atenção, compreensão, paciência e diligência durante o trabalho de orientação. Minha gratidão sincera e eterna!

À minha querida mãe, Teresa De Cesaro Argenta, pelo benevolente suporte com suas incansáveis orações, principalmente nesses momentos difíceis de pandemia.

Ao meu querido pai, Euclides Argenta, pelos sinceros e tão singelos sorrisos direcionados a mim, como forma de conforto em momentos tão importantes.

À minha dileta sobrinha, Camila Argenta Dalanhol, pelo apoio, força e comemoração constante na evolução de cada nova página escrita, principalmente nesse momento tão singular e arrevesado de pandemia.

À minha família, meus pais, meu irmão e minha irmã, a todos os sobrinhos e demais familiares, pelo afeto e apoio constantes.

À minha colega e amiga Profa. Dra. Maria Regina Barcelos Bettiol, pelos valorosos auxílios para a construção do projeto deste trabalho.

A todas as pessoas que, direta ou indiretamente, colaboraram para a realização deste trabalho.

Aos seres divinos que me acompanham, guiando-me e iluminando-me nessa jornada, assim como em todos os caminhos de minha vida.

Ao Criador, fonte de toda a sabedoria, por estar sempre ao meu lado.

“[...] o que fruimos da beleza artística é a liberdade das produções e das formas, como se pela criação e contemplação das obras de arte escapássemos aos entraves das regras e regulamentos, como se, fugindo ao rigor das leis e ao íntimo sombrio do pensamento, procurássemos a calma e a ação vivificante das obras de arte, como se tocássemos o reino das sombras a que preside a ideia pela serena e robusta realidade.”

Hegel (Estética: A ideia e o ideal, 2000).

“O homem reconhece, re-conhece na mulher a parte simbólica da parte que ele já tem; essa parte encontrada é a que alimenta o desejo, o desejo que anima, que trabalha (dinamiza no vazio/no imaginário) e que, a seguir, passa a deslocar e conectar a outra parte, para que surja um todo simbólico.”

Sérgio Lima (A Aventura Surrealista, 1995).

RESUMO

Esta tese tem como finalidade realizar uma análise crítica sobre a construção da imagem feminina, enquanto uma das múltiplas figurações na constelação simbólica do movimento surrealista. Parte-se do princípio de que esse movimento artístico emerge com uma proposta de liberdade de expressão absolutamente contrária às formas vigentes, oferecendo uma nova perspectiva estética motivada pelas teorias freudianas, transportando, inclusive, alguns conteúdos psicanalíticos para o seu desenvolvimento artístico. Uma vez que, em um primeiro momento, algumas imagens femininas aparentam uma tendência com inclinação convencional, esta tese será articulada pelo método comparativo entre o aspecto teórico e a prática na elaboração de suas expressões artísticas. Para tal intento, serão analisadas obras poéticas de Louis Aragon, André Breton e Gisèle Prassinos; e, obras pictóricas de René Magritte, Francis Picabia e Valentine Hugo no sentido de verificar se há um distanciamento entre o discurso apresentado na teoria e a prática desenvolvida em sua expressão artística na figuração dessa imagem feminina. Por intermédio desse percurso analítico, evidencia-se que a produção desenvolvida na construção dessa imagem origina-se de uma imagem real destinando-se para o desenvolvimento de uma constelação simbólica primordial da estética surrealista.

Palavras-chave: Surrealismo. Imagem feminina. Análise poética. Análise pictórica.

ABSTRACT

This thesis aims to carry out a critical analysis on the construction of the female image, as one of the multiple figurations in the symbolic constellation of the surrealist movement. It is assumed that this artistic movement emerges with a proposal for freedom of expression absolutely contrary to current forms, offering a new aesthetic perspective motivated by Freudian theories, including some psychoanalytical content for its artistic development. Since, at first, some female images seems to have a conventional inclination, this thesis will be articulated by the comparative method between the theoretical and the practical aspects in the elaboration of their artistic expressions. For this purpose, poetic works by Louis Aragon, André Breton and Gisèle Prassinos and pictorial works by René Magritte, Francis Picabia and Valentine Hugo will be analyzed, in order to verify if there is a gap between the discourse presented in the theory and the practice developed in its artistic expression in the figuration of this female image. Through this analytical path it is evident that the production developed in the construction of this image originates from a real image intended for the development of a primordial symbolic constellation of surrealist aesthetics.

Keywords: Surrealism. Female image. Poetic analysis. Pictorial analysis.

RÉSUMÉ

Cette thèse se destine à effectuer une analyse critique de la construction de l'image féminine, en tant que l'une des multiples figurations de la constellation symbolique du mouvement surréaliste. Il est entendu que ce mouvement artistique émerge d'une proposition de liberté d'expression absolument contraire aux formes actuelles, offrant une nouvelle perspective esthétique motivée par les théories freudiennes, et transportant, même, un contenu psychanalytique pour son développement artistique. Un fois que, dans un premier temps, certaines images féminines apparaissent comme une tendance à l'inclinaison conventionnelle, cette thèse sera articulée par la méthode comparative entre l'aspect théorique et la pratique dans l'élaboration de ses expressions artistiques. Pour ce faire, des oeuvres poétiques de Louis Aragon, André Breton et Gisèle Prassinos et des oeuvres picturales de René Magritte, Francis Picabia et Valentine Hugo seront analysées afin de vérifier s'il y a un décalage entre le discours présenté dans la théorie et la pratique développée dans son expression artistique dans la figuration de cette image féminine. À travers cet itinéraire analytique il est évident que la production développée dans la construction de cette image provient d'une image réelle destinée au développement d'une constellation symbolique primordiale de l'esthétique surréaliste.

Mots-clés: Surréalisme. Image féminine. Analyse poétique. Analyse picturale.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: “La Carte Blanche” (1965). Óleo sobre tela, 81 x 65 cm. <i>National Gallery of Art</i> , Whashington.....	119
Figura 2: “Otaïti” (1930). Óleo e resina sobre tela, 194 x 130.3 cm. <i>Tate Modern</i> , Londres.	124
Figura 3: “La Chouette” (1929), Óleo Sobre Tela. <i>Dream of December 21, 1929</i> . <i>WikiArt</i> , Enciclopédia de Artes Visuais.	131

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO I	21
1 PERSCRUTANDO O SURREALISMO NO CONTEXTO HISTÓRICO	21
1.1 A GÊNESE SURREALISTA NO SÉCULO XX JUNTO AO CONTEXTO HISTÓRICO-ARTÍSTICO NO MUNDO	21
1.2 A FRANÇA DO SÉCULO XX: BERÇO HISTÓRICO DO SURREALISMO	28
1.3 O BRASIL APÓS OS ANOS 20: O (IR)ROMPER DO SURREALISMO	36
CAPÍTULO II	42
2 TEORIAS FREUDIANAS E O SURREALISMO	42
2.1 UMA EXPOSIÇÃO SINTÉTICA DAS TEORIAS FREUDIANAS E SUAS RELAÇÕES COM O SURREALISMO	42
2.2 ALGUMAS CARACTERÍSTICAS QUE PERFAZEM A ESTÉTICA SURREALISTA	55
CAPÍTULO III	66
3 A IMAGEM SURREALISTA	66
3.1 A IMAGEM: UM ASPECTO INSPIRADOR AO SURREALISMO	66
3.2 ALÉM DA IMAGEM, OS FARÓIS: LIBERDADE, POESIA E AMOR.	80
CAPÍTULO IV	84
4 CONFIGURANDO A CONSTELAÇÃO SURREALISTA	84
4.1 LEITURA SIMBÓLICA DAS POESIAS	88
4.1.1 <i>Les yeux d'Elsa</i> , 1942, de Louis Aragon	91
4.1.2 <i>Femme et oiseau</i> , 1958, de André Breton	105
4.1.3 <i>Corvée</i> , 1935, de Gisèle Prassinos	111
4.2 LEITURA SIMBÓLICA DE OBRAS PICTÓRICAS	117
4.2.1 <i>La carte Blanche</i> , 1965, de René Magritte	120
4.2.2 <i>Otaïti</i> , 1930, de Francis Picabia	125
4.2.3 <i>La Chouette</i> , 1929, de Valentine Hugo	132
CONSIDERAÇÕES FINAIS	136

REFERÊNCIAS.....	144
ANEXOS	153
ANEXO A – LOUIS ARAGON	154
ANEXO B – ANDRÉ BRETON	157
ANEXO C – GISÈLE PRASSINOS	162
ANEXO D – RENÉ MAGRITTE	165
ANEXO E – FRANCIS PICABIA.....	169
ANEXO F – VALENTINE HUGO	176

INTRODUÇÃO

Quando se efetua um percurso, nos estudos sobre a Literatura Comparada, inevitavelmente, esbarra-se em uma profusão de obras sobre o tema, nas quais, muitas vezes, depara-se com uma colisão entre diversas escolas e mesmo teóricos, acerca dessa asserção. Percebe-se, então, que em toda a sua trajetória de formação e “consolidação”, a questão desencadeou, durante um longo tempo, muitas divergências e permanece ainda como foco de muitas polêmicas. Por outro lado, nota-se também que toda essa discussão trouxe consigo muitas contribuições, no sentido de abrir o leque, ou seja, de expansão, ampliação e disseminação das pesquisas comparatistas para além do estanque, do determinado ou predeterminado.

Conquanto, a despeito das variadas controvérsias sobre a Literatura Comparada, em toda a sua trajetória, “sobretudo à época da Escola Americana de Literatura Comparada, em que se via com descrédito todo tipo de estudo calcado em uma perspectiva histórica” (COUTINHO, 2011, p. 14), far-se-á inicialmente um breve percurso histórico-literário, no intuito de “comparar” os desenvolvimentos artísticos e suas múltiplas expressões até o advento daquele que será o objeto de estudo: o Surrealismo. Destarte, sem o intento de privilegiar uma historiografia literária ou qualquer aspecto tradicional, uma vez que o intuito segue, paulatinamente, às referências e às informações que oferecem subsídios para um maior entendimento a respeito deste estudo.

Não obstante, os estudos atuais de Literatura Comparada mostram-se bem mais abrangentes, uma vez que se beneficiam de teorias já desenvolvidas e seguem expandindo-se, apresentando novos estudos que a sobrepõe de forma bem mais avultada que outrora.

Sendo assim, baseando-se em estudos mais contemporâneos, através da obra *Literatura Comparada: textos fundadores* (1994), de Tania Carvalhal e Eduardo Coutinho, percebe-se, no capítulo específico de Paul Van Tieghem, denominado *Crítica Literária, História Literária, Literatura Comparada* que, segundo o autor, a Literatura Comparada, a princípio, parte de uma obra escolhida para posteriormente dirigir-se aos seus elementos constituintes. Momento em que esse autor exemplifica que, ao se encontrar uma obra, após lê-la, parte-se para uma reflexão, que leva ao processo comparativo, átimo em que é analisada e julgada. De posse dessa mesma obra, pela qual se sente interesse e faz-se um exame, busca-se sua origem e sua

história, chegando a seu autor, sua carreira, suas influências, relações contemporâneas e, ampliando, chega-se a informações de grandes períodos literários, no sentido de compreender diferenças, ao mesmo tempo em que se transita pela língua e estilo, até as ideias de concepção da vida. Através dessa mesma obra escolhida, conforme o autor, segue-se agrupando-a entre poemas, dramas ou romances, através dos séculos, com pontos de referência fixados para seu uso e seu destino. E, ao mesmo tempo, em que se descobre, também, o homem que a escreveu – seu tempo, tradição literária pela qual se expressou –, quando se realiza uma nova leitura, sente-se um prazer mais completo em função das riquezas da “substância de seu autor, de seu século e da tradição literária a que pertence” (TIEGHEM, 1994, p. 91). Tal processo faz com que o leitor comungue “conscientemente, com a humanidade pensante em suas obras mais bem acabadas” (1884, p.91). Fato, de acordo com o autor, que seria “o movimento natural do espírito no conhecimento da literatura” (1994, p. 91). Assim, realizando-se etapas do conhecimento de uma obra, que compreendem leitura crítica e história literária, correspondentes a formas e funções históricas – biografias, bibliografias, gêneses, conteúdos; enfim, aos diversos elementos que contribuirão para que se desloque para além da obra – firma-se um estudo especial em suas “influências” seja “de seus antecedentes” ou mesmo “de sua descendência” (1994, p. 92), levando a ultrapassar a obra em si, como atesta o autor, quando diz,

Com efeito, raramente uma produção do espírito é isolada. Como um quadro, uma estátua, uma sonata, um livro também se insere numa série, esteja o autor consciente ou não de tal fato. Ele terá tido precursores; e terá sucessores. A história literária deve situá-lo no gênero, na forma de arte, na tradição à qual pertence, e apreciar a originalidade do autor, medindo o que ele herdou e o que criou [...] Certos livros famosos são antes resultados; outros, pontos de partida; muitos são uma e outra coisa. De qualquer modo, o jogo de *influências* sofridas ou exercidas é um elemento essencial da história literária. E que não se repita mais que a história literária impede o deleite das obras-primas, sobrecarregando-as devido aos comentários. Ela acrescenta ao prazer sensível dos belos versos e da bela prosa, à emoção que inspiram sentimentos e ideias, um prazer intelectual, o de compreender e tornar-se claro. (TIEGHEM, 1994, p. 92, grifos do autor).

Dessa forma, partindo desse pressuposto teórico da Literatura Comparada, avança-se, neste trabalho, em direção a essas trajetórias. Porém, percorrendo o caminho inverso, ou seja, partindo dos elementos subjacentes, que compreendem momentos históricos, gêneses, conteúdos, entre outros, para chegar-se às obras, que serão posteriormente analisadas de *per si*, seguindo-se em suas relações e seus contextos, até coadunar-se ao objetivo final: a figuração da imagem feminina.

Assim, sendo este estudo voltado para o Surrealismo e, especificamente, intitulado *Figuração da Imagem Feminina na Constelação Simbólica do Surrealismo*, parte-se desse contexto para a escalada comparatista, lançando-se nas intercalações entre momentos históricos, por vezes lineares ou mesmo anacrônicos. E, por conseguinte, embrenha-se na questão da Imagem Feminina propriamente dita.

Eduardo de Faria Coutinho, no prefácio da obra *Musas na Encruzilhada: ensaios de Literatura Comparada* (2011) aponta, no estudo da Imagologia, de Daniel-Henri Pageaux, um aspecto importante nesse itinerário que será percorrido,

[...] a Imagologia é hoje conhecida como uma das bases dos Estudos Culturais, do Multiculturalismo, [...] uma vez que a imagem do outro constitui um elemento de revelação particularmente esclarecedor dos funcionamentos de uma sociedade na sua ideologia, no seu sistema literário e cultural e no seu imaginário coletivo. A ideologia e o imaginário constituem, como afirma Pageaux, os dois polos opostos e complementares de um estudo da Imagologia. A imagem do outro varia de momento para momento e de local para local (daí a importância de sua dimensão histórica) e revela ao mesmo tempo a ideologia de quem a concebeu e nutriu, ou, em outras palavras, a identidade de quem a forjou (COUTINHO, 2011, p. 14).

Sendo assim, uma vez que o estudo proposto aqui focaliza-se na imagem, um percurso análogo vem ao encontro dessa tarefa, ou seja, essa visão imagética, permeada pelo aspecto histórico, auxilia no decurso variante de momentos e locais e revela, por vezes, aspectos ideológicos, identitários e culturais nessas construções artísticas.

Além disso, o contexto histórico pode inserir-se no estudo comparativo em um sentido evolutivo, como relata Coutinho quando se pronuncia acerca “das relações entre o comparatismo e as ciências humanas, em particular a História” (COUTINHO, 2011, p. 15), uma vez que ampliam sua esfera de atuação, no sentido em que “reinscrevem a historiografia literária em um circuito muito mais amplo que inclui, além do cânone, uma gama de produção anticanônica, mesmo de transmissão oral e textos

até então reservados a geógrafos, antropólogos ou sociólogos” (COUTINHO, 2011, p. 15). E, essa é a riqueza da Literatura Comparada, que se expande, constantemente, avultando os estudos acadêmicos.

Nessa perspectiva comparatista, adentrar-se-á em alguns aspectos considerados importantes nessa trajetória do Surrealismo. De modo que, mesmo que a perspectiva histórica linear intercorra, em dado momento, o propósito aspira ao aspecto transformacional: das influências, alterações e construções, que espalham sementes nos caminhos, ampliando e subsidiando os processos investigativos.

Sendo assim, para a peregrinação no caminho comparatista, em um momento preliminar, ou seja, no Primeiro Capítulo, iniciar-se-á o percurso em um contexto histórico mais abrangente, salientando a gênese do Surrealismo inserida na história concomitante às vanguardas europeias. Logo a seguir, para relatar a história de sua gênese em seu país de nascença, será realizada breve explanação sobre seu nascimento e surgimento na França, para, em seguida, apontar também seu surgimento e influências no Brasil.

Após circunscrever seu aparecimento no percurso histórico, apontar-se-á, no Segundo Capítulo, o movimento literário pertencente a este estudo em sua concepção, momento em que serão explicitadas as relações do Surrealismo com as teorias freudianas para, posteriormente, explicitar essas influências junto ao seu desenvolvimento, ou seja, as características surrealistas, que foram desenvolvidas atinentes aos estudos das teorias de Sigmund Freud para, posteriormente, converter-se como expressão artística.

No Terceiro Capítulo, adentrar-se-á no aspecto imagético, ou seja, será apresentada a imagem na visão Surrealista, sua importância como elemento inspirador em suas realizações artísticas; ao mesmo tempo, serão expostos outros aspectos que estão diretamente ligados à imagem na concepção artística desse movimento literário. Nesse mesmo capítulo, demonstrar-se-á também a visão da imagem surrealista sob outras óticas, ou seja, sob o olhar de outros teóricos que analisam esse aspecto da imagem no Surrealismo.

Após essas explanações teóricas, nesses capítulos supracitados, iniciar-se-á, no Quarto Capítulo, as verificações na prática, ou seja, o desenvolvimento surrealista em suas expressões artísticas, momento em que serão realizadas análises de seis obras de artistas surrealistas. Sendo três obras literárias, que compreendem os escritores Louis Aragon, com a poesia *Les yeux d'Elza*, de 1942; André Breton, com

Femme et oiseau, de 1958 e Gisèle Prassinos, com a poesia *Corvée*, de 1935. Além dessas, serão analisadas também três obras pictóricas que compreendem os pintores: René Magritte, com a pintura *La Carte Blanche*, de 1965; Francis Picabia, com a obra *Otaïti*, de 1930 e Valentine Hugo, com *La Chouette*, de 1929; momento em que serão analisados e relacionados os aspectos característicos do Surrealismo, bem como a imagem feminina nesse seguimento artístico, no sentido de apreender, nesse desenvolvimento, a construção da imagem feminina, seu efeito e corolário na expressão artística surrealista. Como aporte acadêmico, uma referência biográfica, relacionada a cada um dos artistas aqui trabalhados, poderá ser consultada no anexo final deste trabalho.

As perscrutações aqui realizadas, portanto, estarão concentradas nas teorias surrealistas, sua constatação nas obras artísticas realizadas pelos autores supracitados, bem como a exploração do ícone representativo da mulher, que se insere no escopo investigativo, corroborando para o objetivo final, ou seja, se essa representação feminina permanece ainda de forma convencional ou se adquiriu aspectos vanguardistas propostos pela teoria surrealista. Em vista disso, o *corpus* escolhido compreende artistas surrealistas franceses¹, pertencentes ou participantes ativos do movimento durante praticamente quatro décadas de significativo desenvolvimento e evolução do Surrealismo, com suas expressões artísticas poéticas e pictóricas pautadas somente na temática da figura de mulher, uma vez que o objetivo se encontra delimitado nessa conjuntura. Salienta-se que as imagens aqui analisadas são aquelas que provocam uma hesitação diante da proposta vanguardista do surrealismo; não se trata, portanto, de imagens já consagradas por essa estética, ou seja, daquelas imagens indubitáveis e indiscutivelmente surrealistas. Esse *corpus* ressaltará imagens femininas que, à primeira vista, parecem remeter às imagens já existentes na história da arte, as quais parecem ir de encontro às propostas propagadas na teoria em relação a sua construção artística na prática.

E, sendo a imagem de mulher o cenário pontual, far-se-á análise de obras de artistas masculinos como também de criações artísticas de autoras femininas, ambas

¹ René Magritte é um pintor nascido na Bélgica. Todavia, uma vez que, a partir de 1927, inicia seu contato com o grupo Surrealista, além de residir em Paris, “Toma parte em todas as atividades importantes do grupo e colabora em *La Révolution Surréaliste*, cujo último número inclui seus textos *As palavras e as imagens*, autêntico manifesto de seu ideário pictórico” (MAGRITTE, 1995, p.05) como também faz parte do ativismo surrealista e sua “relação com Breton e os surrealistas permanecem até sua morte” (1995, p.05)), considera-se importante sua inclusão na verificação do objetivo proposto nesse trabalho.

participantes ativas do Surrealismo, desde seu prelúdio até o encerramento de suas atividades como artistas, as quais irão associar-se a esse intento como elementos substanciais do propósito delimitado neste trabalho, uma vez que poderão promover a investigação da imagem de mulher através do próprio olhar feminino; sem adentrar, no entanto, na questão de gênero, mas como elementos que irão subsidiar o propósito pontual deste estudo, ou seja, o distanciamento entre teoria proclamada e a prática desenvolvida na construção da imagem feminina em seus artefatos artísticos. Ademais, a escolha delimitada entre poesias e pinturas, pauta-se no fato de terem sido as elaborações artísticas primevas do Surrealismo, em sua idealização e, mais tarde, em sua edificação como movimento.

Ao final deste trabalho, far-se-á uma peroração na qual será salientado o resultado do objetivo proposto nessa pesquisa intitulada *Figuração da Imagem Feminina na Constelação Simbólica do Surrealismo*; tal propósito assevera-se no modo como foi representada a imagem feminina no Surrealismo diante do discurso proclamado por seus representantes e sua correspondência com a proposta apresentada em suas expressões artísticas, tanto no discurso literário quanto no pictórico, examinando, assim, a correspondência existente entre a teoria apresentada e a prática desenvolvida em suas artes com relação à imagem feminina.

Trata-se de um estudo que tem como objetivo basilar a imagem recorrente de mulher, não adentrado, portanto, em análises ou questões de gênero, mas sim na edificação dessa imagem que se constitui e se fundamenta no decorrer dos tempos – de forma homóloga ou divergente – como resultado de cada estética artística, ou seja, desde sua origem como uma protagonista absoluta, escolhida pelos artistas como agente condutor ou motor para suas obras artísticas, no decorrer da história da arte. E, nesse estudo, especificamente, analisaremos essa construção de imagem de mulher, pontualmente, no movimento surrealista.

Uma vez que a imagem feminina sempre foi construída de forma específica em cada movimento artístico – por exemplo, podem-se perceber as distinções evidentes nas imagens femininas entre Romantismo e Realismo – ou mesmo, de forma repetidamente convencional, no momento em que surge o Surrealismo, com uma proposta absolutamente contrária a tudo que já existia até então. Parece, à primeira vista, que algumas imagens de mulher não se modificam, ou seja, que permanecem as mesmas, inclusive com características que perfazem a estética romântica, dando uma ideia de imagem idealizada de mulher ou então tradicional, convencional ou

mesmo clássica. Sendo assim, essa figura feminina aparenta um ideal já consagrado anteriormente, desprovido de um conceito inovador e, principalmente, vanguardista, como preconizado pela estética surrealista. No entanto, essa primeira leitura vai sendo desconstruída na medida em que se vai perscrutando as veredas surrealistas, através das verificações analíticas, impregnadas de conteúdos simbólicos.

Sabe-se que o discurso vanguardista, apresentado pelo Surrealismo, baseia-se na liberdade de expressão como ponto fundamental – haja vista o aprofundamento dos precursores dessa estética nas teorias freudianas, como uma solução para essa “libertação”. Em sendo assim, acaba por transformá-la em uma espécie de empreendedora de um modelo inovador, moderno e vanguardista.

No sentido de verificar, então, essa provável lacuna que aparentemente existe entre esse discurso teórico e a prática, nas expressões artísticas desse movimento, especificamente, na imagem feminina. Após a investigação teórica, canalizada para esse fim, serão realizadas as análises de obras surrealistas na poesia e na pintura dessa estética artística, com seu foco voltado para as teorias surrealistas, em sua constatação nas obras e na exploração do ícone representativo da mulher. Sempre no intuito de averiguar se essa representação permanece ainda de forma convencional ou se adquiriu aspectos vanguardistas propostos pelo movimento surrealista. Trazendo sempre, nessas análises, as propostas difundidas pelos surrealistas, com suas características fundamentais, para averiguar essa dicotomia teórico-prática, no desenvolvimento artístico.

Sendo assim, para finalizar este estudo, baseado nesses aspectos teóricos e na *práxis* desenvolvida pela estética, o desfecho verificativo será pautado no objetivo desta pesquisa, ou seja, no modo como foi representada a imagem feminina no Surrealismo, através desse *corpus* escolhido, diante do discurso proclamado pelos seus representantes e a correspondência com a proposta apresentada em suas expressões artísticas, tanto no discurso literário quanto no pictórico, perscrutando, dessa forma, se esse paralelismo entre a teoria apresentada e a prática desenvolvida evidencia-se realmente ou não, em suas artes, na figuração da imagem feminina surrealista.

CAPÍTULO I

1 PERSCRUTANDO O SURREALISMO NO CONTEXTO HISTÓRICO

1.1 A GÊNESE SURREALISTA NO SÉCULO XX JUNTO AO CONTEXTO HISTÓRICO-ARTÍSTICO NO MUNDO

Estudar um movimento de ideias querendo ignorar o que o precedeu ou o seguiu, abstraindo a situação social e política que o alimentou e sobre a qual, por sua vez, ele pode agir é trabalho inócuo. O surrealismo, particularmente, está fortemente engajado no período entre as duas guerras. Dizer, como alguns, que ele não passa, no plano da arte, de uma manifestação pura e simples, é de um materialismo por demais simplista: ele constitui também o herdeiro e continuador dos movimentos artísticos que o precederam, sem os quais não teria existido. É, portanto, sob esses dois aspectos ao mesmo tempo que devemos considerá-lo.

(Maurice Nadeau, *História do Surrealismo*, 1985)

No momento em que se empreende um estudo a respeito de uma determinada expressão artística, depara-se, invariavelmente, com registros de mutabilidades – sejam elas históricas, econômicas, políticas, sociais, científicas ou culturais – que influenciam o pensamento humano, remodelando-o ou mesmo transformando-o. Um artista, por sua vez, com sua forma ímpar e efetivamente atilada, muitas vezes realiza essa leitura de mundo e a concebe em sua arte. De acordo com Sergio Lima, “sempre que se fala em arte, implicitamente estamos falando de uma imagem, ou seja, estamos indicando que se trata de relação, de um conjunto de relações entre o ser e o mundo” (LIMA, 1995, p. 239).

As expressões artísticas, por sua vez, revelam-se com traços artísticos característicos que vão se transformando, na medida em que o mundo se transforma, oferecendo novos estilos, conceitos e expressões, ampliando-se ou remodelando-se nessas distintas maneiras de deslindar o mundo.

Dessa forma, a história de um movimento artístico específico enovela-se às transformações de uma civilização, atreladas aos mais variados eventos, que atuam como agentes transformadores, em todos os tempos e lugares. Sabe-se que descobertas científicas, pensamentos filosóficos ou qualquer forma de manifestação humana, em diferentes épocas e sociedades, acarretam também mudanças contínuas no ser humano, isto é, muda-se a concepção de mundo e, conseqüentemente, os modos de pensar e agir.

As grandes descobertas científicas, por exemplo, contribuíram consideravelmente para essas transformações. Nicolau Copérnico (1473-1543), no século XV, “altera o ângulo de visão do homem sobre si mesmo, quando introduz a concepção heliocêntrica, transformando a relação homem/universo” (ARGENTA, 2007, p. 54), uma vez que rompe com a tradição vigente e começa a perceber a realidade sob outra perspectiva. Destarte, a visão teocêntrica de mundo, concebida em obras como as do Trovadorismo, abre portas para uma transição no Humanismo e consolidação no Classicismo, ou seja, o artista desse século desvincula-se de um Deus como centro do universo e passa a considerar o Homem, através de uma visão antropocêntrica.

Em torno desse mesmo período, considerado a Era das Grandes Navegações, as viagens marítimas, com registros dos viajantes sobre novas terras, contribuem com o aparecimento de novas produções artísticas no mundo, como também propiciam o início das primeiras manifestações literárias da *terra brasilis*, que despertou tanto interesse na Europa, fato perceptível no Brasil mediante o Quinhentismo.

Na tensão entre ideias controversas, iniciada no século XVI, entre Martinho Lutero e a Igreja Católica, nasce a Reforma Protestante, que nesse embate dualístico de interpretações, instaura o cotejo, a incerteza e a divisão, resultando na dualidade característica do movimento Barroco no século XVII.

Já no Século XVIII, o Iluminismo – com sua visão ideológica, filosófica e científica – propõe um saber mais racional, propiciando algumas mudanças na concepção de mundo, que instigaram transformações para o desenvolvimento artístico do Arcadismo. Da mesma forma que a Revolução Francesa, com seus princípios de *Liberté, Égalité, Fraternité*, junto à Revolução Industrial, acabam por gerar mudanças que concitam, de certo modo, o surgimento do Romantismo; que no Brasil volta-se para temas nacionalistas como a Natureza e o Índio, com o propósito de enaltecimento da pátria, coincidindo com os pressupostos da Independência.

Em meados do século XIX, surgem pensamentos filosóficos como Positivismo, Determinismo, Evolucionismo – no qual Charles Darwin (1809-1882), por exemplo, confronta, com sua teoria evolucionista, a leitura da criação do mundo apresentada pela Bíblia – influenciando de tal forma os pensamentos da época que propiciaram grandes mudanças de pensamento e, por conseguinte, de expressões artísticas, facultando o aparecimento de movimentos como Realismo, Naturalismo e Parnasianismo.

Neste mesmo século, como resultado final da era das revoluções, bem como precedendo o final da *Belle Époque*, surge um mundo permeado por questões geopolíticas, mudanças epistemológicas, com grandes potências ocidentais competindo econômica e militarmente, o aumento dos movimentos operários resultantes das Revoluções Industriais, o capitalismo financeiro e industrial, promovendo também amplas mudanças, que geraram “essa padronização e concentração da vida econômica [a ponto de] serem consideradas um sinal de senilidade” (HAUSER, 1998, p. 895), propiciando um reconhecimento de “indícios de insegurança e os prenúncios de dissolução em toda a sociedade” (1998, p. 895); fatos que incidem em diferentes expressões artísticas como Impressionismo e Simbolismo. Arnold Hauser em sua obra *História social da arte e da literatura*, quando discorre sobre o Impressionismo, apresenta, de forma elucidativa, esse amalgamento entre essas contingências e a arte:

O impressionismo é uma arte urbana, e não só porque descobre a qualidade paisagística da cidade e traz a pintura de volta do campo para a cidade, mas porque vê o mundo através dos olhos do cidadão e reage às impressões externas com os nervos tensos do moderno homem técnico. É um estilo urbano, porque descreve a mutabilidade, o ritmo nervoso, as impressões súbitas, intensas, mas sempre efêmeras da vida citadina. E justamente como tal é que implica uma expansão enorme da percepção sensorial, um novo aguçamento da sensibilidade, uma nova irritabilidade, e [...] significa um dos mais importantes pontos de mutação na história da arte ocidental (HAUSER, 1998, p. 896-897).

Percebe-se, dessa forma, que as alterações nos cenários mundiais originaram transformações de grandes magnitudes, as quais se evidenciam através de acontecimentos de todas as ordens, e de forma sucessiva para tantos outros fatores relevantes e significativos nas transformações do pensar e agir de todas as civilizações.

Destarte, os eventos encontram-se entrelaçados, sendo que cada um contribui para o desenvolvimento ou aparecimento de outro, cooperando de forma significativa para uma transformação e possível evolução da civilização, resultando em mudanças que acarretaram alterações de comportamentos e ações, as quais acabam desencadeando ou transformando algumas expressões artísticas.

Todavia, mesmo considerando que eventos distintos provocam mudanças, acarretando o aparecimento de novos estilos e, aparentemente, suscitem uma certa cronologia literária, compreende-se também que essas manifestações artísticas podem advir e manter-se sob influências passadas, de forma que se ampliam ou mesmo existem antes de deflagrarem-se com determinadas denominações. Há um certo entrelaçamento de ideias entre os novos estilos. Os eventos – de qualquer ordem – ajudam a inferir em questões transformacionais, ou seja, de que nada é estanque, há sempre uma transformação, os novos nem sempre são totalmente novos. Mas, mesmo que mantenham traços antigos, alteram-se e desdobram-se em outras expressões, que passam a ser inovadoras no sentido de desenvolverem-se para além do que já existe ou de contrariarem o *status quo*.

Sendo assim, essa breve trajetória, ajuda no intuito de asseverar o nascimento de uma nova expressão artística que será o objeto deste estudo. E, esses fatores, entre traços antigos e novos, serão fatos perscrutados mais adiante nas análises das obras dessa manifestação artística.

Decorre-se que o objeto de estudo, o Surrealismo, tem sua gênese no século XX, um período que desponta em um horizonte já maculado pelos mais diversos acontecimentos, isto é, por aqueles que já foram impulso de mudanças em séculos anteriores, como para os próprios eventos do período, que irão complementar, de forma pungente, o cenário de transformações do respectivo século. Trata-se, então, de um período caracterizado significativamente por vicissitudes que irão alterar estruturas consolidadas, derrubando paradigmas fortificados, endurecidos e estáveis, que apontam para um novo pensamento humano, de forma abrangente e universal.

Descortinando esse cenário do século XX, deflagra-se um episódio excelso, o qual será o motor propulsor para incitar uma nova jornada de transformações desse período: a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), que iniciará o século abalando o mundo sob todas as orbes sociais, econômicas e políticas, apresentando uma série de divergências geopolíticas, que acabam por insuflar um conflito mundial e suscitar implacáveis calamidades, abrindo caminho para regimes como fascismo e nazismo

que romperão adiante em mais uma nefasta guerra. Diante de um evento tão impactante e de tal magnitude, associado à instabilidade econômica e política, como também às descobertas de seres invisíveis, através do microscópio, a Relatividade de Einstein, entre tantos outros, o ser humano depara-se com um cenário de incertezas.

A Primeira Guerra Mundial, por conseguinte, será um fator determinante para transformações no pensamento humano, uma vez que o impacto conjectural põe por terra todos os paradigmas consolidados até o momento, incitando um processo de dúvida e questionamento diante de tamanha barbárie.

Eric John Hobsbawm (1917-2012), considerado um dos mais importantes historiadores britânicos contemporâneos, em seu livro *Era dos Extremos: o breve século XX*, aponta o referido século como “o breve século XX”, uma vez que se trata de um século que, em menos de cem anos, rompe com estruturas solidificadas e transforma o cenário mundial. De acordo com o historiador, trata-se de uma era de “transformação social, [de] anos que provavelmente mudaram de maneira mais profunda a sociedade humana que qualquer outro período de brevidade comparável” (HOBBSAWM, 1995, p.15).

Diante de tanta mixórdia, não surpreende, portanto, o fato do século XX tornar-se uma espécie de agente desencadeador das Vanguardas Europeias, as quais já antecipam um novo caminho para as artes, na medida em que apresentam como proposta o rompimento com todos os modelos vigentes.

As “vanguardas históricas” (HELENA, 1993, p. 10), como conhecidas atualmente, foram efetivamente revolucionárias nesse sentido, o próprio termo cunhado: “vanguardas” faz jus ao seu objetivo, como apresenta Lúcia Helena, em sua obra *Movimentos da Vanguarda Europeia*:

O termo vanguarda vem do francês *avant-garde* e significa o movimento artístico que “marcha na frente”, anunciando a criação de um novo tipo de arte. Esta denominação tem também uma significação militar (a tropa que marcha na dianteira para atacar primeiro), que bem demonstra o caráter combativo das “vanguardas”, dispostas a lutar agressivamente em prol da abertura de novos caminhos artísticos. (HELENA, 1993, p. 5, grifos do autor).

Surgem assim, movimentos que irão questionar as concepções vigentes no século XIX e romper com padrões apresentados até o momento, oferecendo um novo

olhar para um mundo afleimado pela guerra, com reivindicações por novas referências estéticas.

Conquanto, como já foi salientado, traços antigos podem permanecer subsequentemente. Maurice Nadeau aponta, na *História do Surrealismo* (1985, p. 26), que Marcel Duchamp, um surrealista de grande renome, já exercia sua atividade como pintor bem antes da Guerra. Porém, a possibilidade de existir um novo olhar, em uma espécie de “transcendência” do atual, é fato que se apresenta no decorrer de todas as numerosas expressões de arte. Sabe-se, todavia, que o anacronismo é uma realidade que já foi analisada e constatada por muitos teóricos; porém, quando surge o “novo”, ou seja, quando se apresentam outras propostas artísticas, em determinadas épocas, que expõem uma visão para além daquelas já existentes, normalmente enquadram-se, em dado momento, inseridas em certa cronologia e esse momento específico vai estar atrelado a aspectos históricos específicos, fator que será efetivamente explorado neste trabalho, no que diz respeito à imagem feminina.

Não obstante, todas essas vanguardas apresentaram manifestos com novas propostas de expressões artísticas e, apesar de serem distintas entre si, tinham em comum a ruptura com os velhos padrões artísticos vigentes. O Surrealismo, inserido nesse cenário, será uma das formas vanguardistas de arte que apresenta uma nova asserção.

É nesse contexto, por conseguinte, que nasce o Surrealismo, com propostas que anseiam por mudanças no pensamento humano diante do mundo, abrindo brechas para o questionamento da própria vida e ocasionando transformações que serão significativas em sua trajetória como expressão artística.

Na entrada deste mesmo século também, Sigmund Freud (1856-1939) marca a história da humanidade apresentando a teoria do Inconsciente, ou seja, não reconhece a razão como único centro operador das ações humanas, suscitando um olhar do homem para dentro de si mesmo, abrindo mais um caminho para as incertezas e questionamentos de seu pensar e agir, quando publica diversas obras de seus estudos, dentre elas *A interpretação dos sonhos*, em 1900. Essa questão do inconsciente será um fator de forte influência no Surrealismo, aspecto que será abordado em capítulos posteriores.

Assim, inserido nesse contexto abrangente do pós-guerra, surge o objeto de estudo deste trabalho, o Surrealismo, que se dilucida em meio a essas transformações, oferecendo lampejos inovadores para as artes do século XX. Por

consequente, uma vez que o Surrealismo emerge nesse período, seguir-se-á nesse percurso, no próximo tópico, adentrando em seu país de origem, no sentido de elucidar referencialmente sua gênese.

1.2 A FRANÇA DO SÉCULO XX: BERÇO HISTÓRICO DO SURREALISMO

No início do século XX, a França vivia sob o enlevo da *Belle Époque* que havia se iniciado no século anterior. A nação encontrava-se diante de um período assinalado pela paz territorial, pelo cabedal econômico, pelas inovações científicas e tecnológicas; fatores que instigaram certa atmosfera de entusiasmo.

Paris, como núcleo da “Bela Época”, tornou-se arauto de inovações, inspirando novos comportamentos e costumes que se propagaram pelo mundo. Além das famosas Exposições Universais – que apresentaram avanços industriais do próprio país e demais nações – de construções colossais, como Torre Eiffel; entre tantos acontecimentos e expressões, o aspecto artístico e cultural, de forma geral, evidenciou-se consideravelmente. As artes tornam-se uma espécie de modelo, em que música, cinema, teatro, pintura e literatura são evidenciadas, reconhecidas e difundidas por toda a Europa.

Tal período é apresentado pelo historiador e professor da Universidade Sorbonne, em Paris, Dominique Kalifa como “un imaginaire, un temps construit et reconstruit par la nostalgie”² (apud PROCHASSON, 2017, s.p). Trata-se de um aspecto evidentemente cognoscível, pois esse cenário se modifica, de forma lancinante, quando se deflagra a Primeira Guerra Mundial, que coloca por terra um momento estável frente às contingências de um conflito mundial. O que explica a “nostalgia” do momento passado e a criação do nome *Belle Époque* somente após o desfecho da Guerra.

Destarte, essa mudança de cenário, em meados do mesmo século, precisamente em 1914, no irromper da Primeira Guerra, depreende uma nova leitura de mundo, realçada por Maurice Nadeau,

No Armistício, a situação social e política da Europa é excepcional. Teoricamente há dois campos: o dos vencidos e o dos vencedores, mas os primeiros se encontram numa miséria um pouco menor do que os segundos. Penúria não apenas material, mas total, [...] após quatro anos de matanças e destruições de toda espécie, a questão da

² Dominique Kalifa é considerado um dos melhores historiadores do século XIX (Prochasson, 2017), é professor na Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, na França, onde dirige o Centro de História do século XIX. Em sua frase diz: “um imaginário, um tempo construído e reconstruído pela nostalgia” (tradução nossa).

confiança no regime. Por que isto? Tantos meios gigantescos para acabar numa retificação de fronteiras, na conquista de novas saídas para uns, na sua perda para outros, no roubo de colônias já roubadas? É realmente nesta desproporção entre os meios e os fins que se manifesta a loucura do sistema. Um regime incapaz de disciplinar suas energias para outra coisa que não o enfraquecimento e a destruição do homem foi à falência. Falência igualmente das elites, [...]. Falência da ciência [...] da filosofia, [...] da arte, [...] da literatura [...]. Falência universal de uma civilização que se volta contra si mesma e se devora. (NADEAU, 1964, p. 14-15).

Diante de tais eventos, isto é, com a França experienciando os resquícios da Primeira Guerra Mundial, finalizada em 1918, que desencadeou uma série de mudanças de toda ordem, tanto social, econômica, política, como de tantas orbes, é indubitável que o reflexo contemplará também o contexto artístico.

Um momento tão conturbado e difuso como esse demandava um novo olhar e já vislumbrava uma nova interpretação de mundo, ao mesmo tempo em que reivindicava por propostas inovadoras na arte; fato perceptível com o surgimento de novos movimentos artísticos, que contemplaram as insígnias Vanguardas Europeias, as quais apresentaram padrões estéticos bem distintos de tudo que já se apresentara até então. Fizeram parte dessas Vanguardas, movimentos como Cubismo, Futurismo, Expressionismo, Dadaísmo, Surrealismo – objeto de estudo –, entre outros.

Não obstante, para apreender a manifestação surrealista, faz-se necessário adentrar brevemente no contexto do movimento dadaísta, uma vez que parte de seus integrantes desloca-se, posteriormente, para a criação e constituição do Surrealismo.

O Dadaísmo nasce em 1916, ou seja, em pleno desenrolar da Primeira Guerra, e “foi o mais radical dos movimentos de vanguarda de inícios do século. E isto por seu caráter de negação, ou seja, por sua ênfase na destruição e anarquia de valores e formas” (HELENA, 1993, p. 46). Tristan Tzara (1896-1963), seu fundador, declara em 1918, no principal manifesto do Dadaísmo – Manifesto Dadá – “sou por princípio contra os manifestos, como sou também contra os princípios” (apud HELENA, 1993, p. 49), ou seja, percebe-se um caráter irônico na própria maneira de constituir o Manifesto, apontando para um movimento crítico para as verdades absolutas, bem como um refutador de valores estéticos concebidos até aquele momento, na medida em que se utilizavam de materiais encontrados pelas ruas para a produção de suas pinturas ou esculturas e de recortes de jornais para a produção de poemas. De forma geral, tratava-se de um movimento considerado muito radical para a época, e absolutamente distinto tanto dos movimentos vigentes quanto das próprias

Vanguardas, uma vez que apresentava propostas anarquistas que instituíam a improvisação, a desordem, o desprezo pela arte com um conceito comum de beleza, além de querer “provocar o escândalo e a surpresa; destruir o bom senso; romper com qualquer tipo de equilíbrio” (HELENA, 1993, p. 51). Não obstante, uma vez que buscavam também o rompimento com o significado compreensível e com a própria lógica,

[...] os dadaístas estavam repudiando também tudo aquilo que fosse do domínio da **consciência**. Ou seja, estavam abrindo passagem para que se valorizasse o inconsciente, favorecendo a relação da arte com elementos dos quais não temos um domínio, mas que existem, em estado latente, dentro de nós. (HELENA, 1993, p. 52, grifo do autor).

Essa abertura de passagem para o inconsciente, que já se manifestava furtivamente ou mesmo “inconscientemente” pelos dadaístas, irá se manifestar peremptoriamente no movimento Surrealista, por meio dos estudos das teorias freudianas realizados primeiramente por André Breton (1896-1966) – escritor, poeta, crítico e médico psiquiatra.

Entre os anos de 1921 e 1924, “o Dadaísmo e o Surrealismo tinham pontos em contato entre seus temas e técnicas, e muitos artistas [...] participaram de ambos. A tal ponto que [...] os dois movimentos aparecem interligados” (HELENA, 1993, p. 56). Todavia, alguns participantes do Dadá afastam-se formalmente dos dadaístas, entre eles Breton, que rompe oficialmente com o Dadaísmo, “logo em seguida ao fracasso do Congresso para o Estabelecimento e as Diretrizes do Espírito Moderno” (NADEAU, 1985, p. 45); momento em que as adversidades, entre ele e Tzara, acabam por tornarem-se definitivamente incompatíveis. Assim, nasce o Surrealismo “das cinzas do Dadaísmo” (TZARA, 1896 apud HELENA, 1993, p. 56), como o próprio líder Tristan Tzara declara. Para Breton, porém, esse espírito rebelde do Dadaísmo deveria convergir para um desenvolvimento artístico mais abrangente e construtivo, ao que salienta: “Em matéria de revolta, nenhum de nós deve necessitar de ancestrais” (NADEAU, 1985, p. 36). Dessa forma, os surrealistas trazem,

[...] uma mudança na concepção do que fosse o trabalho em grupo, introduzindo-lhe disciplina e coesão, nisto muito diferindo da total individualidade pregada pelo grupo dadá. A total liberdade individual dadaísta desaparece, em prol de um forte sentido de adesão grupal. [...] Os dadaístas deixaram um filão quase intocado, que os surrealistas vieram a explorar: o das relações da linguagem e da arte

com o inconsciente, os sonhos, e a técnica da escrita automática. (HELENA, 1993, p. 56)

À vista disso, nos anos de 1922 e 1924, um grupo de artistas que já havia participado do Dadaísmo – e já o criticava – bem como de outras Vanguardas, como: Francis Picabia, André Breton, Louis Aragon, Paul Éluard, Benjamin Péret e Max Ernst, começam a se estruturar para o novo movimento que iria se formar: o Surrealismo. No decorrer da década de 1920, o grupo surrealista mantinha-se em reuniões em cafés, prática comum na época entre artistas europeus, que realizavam jogos de desenho colaborativo, debatiam sobre as teorias do Surrealismo, ao mesmo tempo em que discorriam sobre uma variedade de técnicas, entre elas, o automatismo psíquico.

A princípio, a divulgação do movimento dá-se através da revista denominada *Littérature*, fundada por Breton, Soupault e Aragon, em 1919, e acaba por tornar-se “um palco para a nova e jovem vanguarda parisiense e, como tal, um espaço de experimentação para os escritores que hoje conhecemos como surrealistas” (BRADLEY, 1999, p. 8). Através da revista, os artistas apresentavam suas pesquisas e ela torna-se “um veículo para o tipo de experimentação que resultaria, em 1924, no surrealismo propriamente dito” (1999, p. 8).

Assim, em 1924, André Breton publica o *Primeiro Manifesto Surrealista*, oficializando, então, o nascimento do movimento surrealista, o qual

[...] é visto por seus proponentes, principalmente Breton, não como mais um movimento artístico, mas como um **meio de conhecimento** que queria explorar sistematicamente o inconsciente, a loucura, os estados alucinatórios. Enfim, tudo o que fosse o reverso da lógica e estivesse fora do controle da consciência. (HELENA, 1993, p. 57, grifos do autor).

Dessa forma, nasce o Surrealismo e, em dezembro desse mesmo ano, o grupo estabelece um escritório, em Paris, e cria sua primeira revista, *La Révolution Surréaliste*, dirigida por Péret e Pierre Naville, para a divulgação do movimento.

No primeiro manifesto surge também a denominação do movimento: “Surrealismo”, palavra criada por Apollinaire, pertencente ao Cubismo, e adotada por Breton que declara:

Em homenagem a Guillaume Apollinaire [...], Soupault e eu designamos com o nome SURREALISMO o novo modo de expressão pura, agora à nossa disposição, e com o qual estávamos impacientes para beneficiar nossos amigos. Creio não ser mais necessário, hoje, repisar esta palavra, e que a acepção em que a tomamos acabou por prevalecer sobre a acepção apollinariana. [...] Só com muita fé poderiam nos contestar o direito de empregar a palavra SURREALISMO no sentido muito particular em que o entendemos, pois está claro que antes de nós esta palavra não obteve êxito. Defino-a pois uma vez por todas. (BRETON, 1985, p. 56-57, grifos do autor).

O Surrealismo, assim, no decorrer de seu desenvolvimento, passará por algumas fases pontuais que, de acordo com Sérgio Lima³, foram estabelecidas pelo próprio Breton – em uma de suas conferências – que as define como uma primeira divisão histórica do movimento, sendo elas constituídas por três etapas: “intuitiva, racionalizadora e de expansão internacional” (LIMA, 1995, p. 87).

A primeira etapa, *Intuitiva*, é a da sua própria formação, no momento em que rompe definitivamente com o Dadaísmo e constitui-se como um movimento coeso, seguido da publicação de revistas e do primeiro *Manifesto Surrealista* (1924), por André Breton, líder do grupo, em acordo implícito, uma vez que o movimento não tinha constituição hierárquica e nem objetivava criá-la, mas por aspectos intrínsecos, ou seja, da própria postura do movimento, pois conforme Maurice Nadeau (1985, p. 52) “[Breton] assume a figura de chefe da corte, em virtude de sua contribuição teórica, e em razão também desse magnetismo tão peculiar que emana de sua pessoa, e ao qual puderam fugir bem poucos daqueles que dele se aproximaram”.

Em um segundo momento, da fase *Racionalizadora*, a partir de 1925, o movimento começa a experimentar momentos de grande tensão, uma vez que o grupo apoia a revolução social e alguns acabam se filiando ao Partido Comunista, mesmo Breton – que tinha uma inclinação pelo trotskismo, o que acarretou as desavenças com o Partido Comunista Francês, que seguia a linha stalinista⁴ – “publica um novo

³ Sérgio Cláudio de Franceschi Lima é poeta, pintor, cineasta, pesquisador e professor. Participou ativamente do movimento surrealista em Paris e é responsável pelo surgimento do grupo Surrealista em São Paulo. É um especialista de Surrealismo no Brasil e possui uma vasta pesquisa no assunto. Sua importante e extensa obra denominada *A Aventura Surrealista*, compreendida em quatro divisões: Tomo I, II, III e IV, estabelece interligações do Surrealismo desde o início do século XX até os dias atuais.

⁴ Na obra de Michel Löwy, denominada *A estrela da manhã: Surrealismo e Marxismo*, publicada pela editora Civilização Brasileira do Rio de Janeiro, em 2002, encontra-se a filosofia política do Surrealismo, bem como seu posicionamento acerca do tema, de forma deveras explicativa e abrangente. Uma vez que tal assunto é muito extenso, e não respalda nossa linha de estudo, apresenta-se, aqui, uma obra de referência para pesquisas mais aprofundadas nessa asserção.

manifesto, no qual especifica sua posição política” (HELENA, 1993, p. 57); surge, então, o *Segundo Manifesto Surrealista*, em 1929. A partir desse momento, enquanto alguns abandonam o grupo, outros se aliam a ele; época também em que realizam as pesquisas sobre o inconsciente freudiano, a colagem e a fotomontagem – essas últimas já desenvolvidas no Dadaísmo.

Em um terceiro momento, o da *Expansão Internacional*, a partir de 1935, o movimento atinge o âmbito internacional e irrompe em vários continentes do mundo inteiro, apresentando várias exposições com suas expressões artísticas, ao mesmo tempo em que rompe com o Partido Comunista, do qual Breton foi expulso. E, mesmo com a explosão da Segunda Guerra Mundial, momento em que Breton esteve exilado nos Estados Unidos, ele continua divulgando o Surrealismo e, em sua volta à França, em 1946, publica *Prolegômenos a um terceiro manifesto do Surrealismo ou não*.

Mesmo com a morte de Breton, em 28 de setembro de 1966, o Surrealismo prosseguiu, e, pode-se dizer, persevera até os dias atuais, pois conforme o próprio Breton “o Surrealismo é o que será” (1985 apud LIMA, 1995, p. 91). Conforme o próprio líder do grupo, André Breton, o primeiro trabalho surrealista na literatura foi *Les Champs Magnétiques*, publicado em 1920, no período de formação do grupo, o qual já apresentava a escrita automática e relatos de sonhos, realizado em colaboração com Phillipe Soupault.

Outro momento importante para o Surrealismo, em que se revelou para o mundo, foi em 14 de novembro de 1925, na *Galerie Pierre*, em Paris, quando foi apresentada a Primeira Exposição do Surrealismo – com obras de artistas como: Giorgio de Chirico, Hans Arp, Max Ernst, Paul Klee, Man Ray, André Masson, Joan Miró, Pablo Picasso e Pierre Roy. Em 1936, é organizada em Londres a Exposição Internacional Surrealista de Londres com abertura de André Breton.

Em 1938, ocorre mais uma Exposição Internacional do Surrealismo, em Paris, na *Beaux-arts Gallery*, reunindo vários artistas do mundo inteiro, inclusive com representações do Brasil, junto a mais de 60 artistas de diversos países. Em 1942, André Breton, quando ainda permanecia no exílio da Segunda Guerra Mundial, organiza com Marcel Duchamp, a *Exposição Surrealista de Nova York*, em nome dos prisioneiros de guerra franceses, momento em que o surrealismo nos Estados Unidos recebe novos integrantes e Breton funda a revista, *VVV* (ALEXANDRIAN, 1976, p. 170). Várias exposições surrealistas ocorreram desde o ano de seu nascimento e ocorrem ainda hoje pelo mundo inteiro, nos mais distintos países, com mostras de

artistas progressos, bem como dos atuais que ainda permanecem produzindo obras surrealistas.

Assim também ocorreu com revistas surrealistas, as quais foram surgindo no decorrer de seu desenvolvimento. A primeira revista foi denominada *Littérature*, publicada em Paris, entre os anos de 1919 a 1924; logo após *La Révolution Surréaliste*, Paris (1924-1929); *Le Surréalism ao Service de la Révolution*, Paris (1930-1933); *Minotaure*, Paris (1933-1938); *Clé*, Paris (1939); *VVV*, Nova York (1942-1944); *Médium*, Paris (1954-1955); *Le Surréalism, même*, Paris (1956-1957); *Bief*, Paris (1958-1960); *La Brèche*, Paris (1961-1966); e *L'Archibras*, publicada em Paris, a partir de 1967 (ALEXANDRIAN, 1976, p. 266). Além dessas, há muitas outras publicadas, especificamente em cada país, de todos os continentes, sendo assim, dissimuladas pelo mundo inteiro.

Diante de tanta divulgação e propagação do movimento, nos diversos espaços mundiais, através das obras, exposições, revistas ou mesmo manifestos, surgem vários artistas dos mais diversos continentes que participaram e contribuíram para difundir o movimento ao redor do mundo, tais como: Marcel Duchamp, Pierre Rverdy, Paul Valéry, Paul Éluard, Benjamin Péret, Francis Picabia, Max Ernst, Max Morise, Phillipe Soupault, Philippe Audoin, Roger Vitrac, Georges Limbour, René Crevel, Robert Desnos, Jacques Baron, Antonin Artaud, Aragon, Max Morise, Saint-Pol Roux, Joseph Delteil, Louis Aragon, Raymond Queneau, Man Ray, Toyen, Hans Arp, Pablo Picasso, Joan Miró, Hans Bellmer, Dominguez, Masson, Swift, Alfred Jarry, Roussel, Sade, Leonora Carrington, Jean-Pierre Brisset, Lautréamont, Gérard Legrand, Giorgio de Chirico, Yves Tanguy, Francis Picabia, Por volta de 1925, Yves Tanguy, Marcel Duhamel, Jacques Prévert, Pierre Prévert. No final da década de 20, Victor Brauner, Alberto Giacometti. Na década de 30, Salvador Dali e René Magritte, nomes que se tornaram conhecidos no mundo inteiro, Luis Buñuel, René Char, Georges Sadoul, Octavio Paz, Wolfgang Paalen, Roberto Matta, Jacques Hérold, Gordon Onslow Ford, Jonh Tunnard, René Magritte. Na década de 40, Jean-Pierre Duprey. No início dos anos 50, Robert Benayoun, Ado Kirou, Jean Schuster, Gilbert Legrand, Michel Zimbaca, Jean-Louis Bédouin, Allain Jouffroy. Em 1947, em Portugal, Mario Cesariny, Pedro Oom, Mário Henrique Leiria, Cruzeiro Seixas. No Brasil, na década de 60, Sérgio Lima, Roberto Piva, Cláudio Willer, Paulo Antônio Paranaguá, Leila Ferraz, Raul Fiker, Flávio de Carvalho e Maria Martins (LIMA, 1995), entre tantos outros

artistas e filósofos citados por Breton, que serviram de inspiração para a constituição do movimento.

A citação desse número tão expressivo de participantes ilustra e elucida a dimensão tomada pelo Surrealismo durante seu desenvolvimento e mesmo sua permanência na contemporaneidade.

Observa-se, aqui, portanto, a gênese do movimento surrealista no contexto histórico de seu país de origem, no intuito de situar seu aparecimento e seu desenvolvimento, focalizando os fatos que o precederam e sua perpetuação, no sentido de referenciá-lo para o objetivo final deste trabalho, que não implica em encerrá-lo ou delimitá-lo historicamente; tampouco, em especificá-lo largamente ou mesmo discuti-lo, uma vez que, conforme o teórico Sérgio Lima (1995, p. 33), trata-se de uma “Aventura Surrealista”, bem mais do que uma escola literária.

Porém, desvela-se um movimento que compreende contradições e, muitas vezes, paradoxos; e talvez seja aí onde se encontra sua excelência. É o que se perscrutará no desenvolvimento deste trabalho. E, para dar continuidade ao intento, adentrar-se-á mais especificamente nas influências surrealistas das teorias freudianas, bem como em suas características essenciais desenvolvidas a partir delas, no Segundo Capítulo. Nessa primeira parte, dar-se-á continuidade ao aspecto histórico, focado no sentido evolutivo e expansional, especificamente no Brasil.

1.3 O BRASIL APÓS OS ANOS 20: O (IR)ROMPER DO SURREALISMO

Nascido em Paris de uma dezena de homens, não se limitou à França, mas estendeu seu domínio aos extremos do globo. Longe de ser uma igreja artística bem parisiense, teve adeptos e influenciou homens na Inglaterra, Bélgica, Espanha, Suíça, Alemanha, Tcheco-Eslováquia, Iugoslávia, e mesmo em outros continentes: África, Ásia (Japão), América (México, Brasil, Estados Unidos). Na Exposição internacional do Surrealismo, realizada em Paris (jan., fev. 1938), estavam representados quatorze países. O surrealismo havia rompido os quadros nacionais da arte. Ultrapassava as fronteiras. Nenhum movimento artístico antes dele, inclusive o romantismo teve essa influência e essa audiência internacionais. Foi o alimento saboroso dos melhores artistas de cada país, o reflexo de uma época que, também no plano artístico, devia encarar seus problemas em escala mundial.

(Maurice Nadeau, *História do Surrealismo*, 1985)

Percebe-se, através desse excerto de Nadeau, que o movimento surrealista ultrapassou fronteiras, ou seja, não se manteve apenas em seu país de origem, mas percorreu vários continentes, irrompendo também em países da América Latina, inclusive aqui no Brasil. Essa trajetória em terra brasileira é muito discutida por teóricos do assunto. E, entre os estudos sobre o desenvolvimento dessa estética artística no Brasil, incluindo as controvérsias sobre sua existência ou não no país, o fato é que o Surrealismo difundiu-se no Brasil; porém, não se constituindo como um movimento coeso ou não como grupo “organizado nos moldes parisienses e confinado aos surrealistas lá atuantes” (LIMA, 1994, p. 191-192). Todavia, suas influências são notórias em muitos artistas brasileiros. De acordo com o teórico surrealista no Brasil, Sergio Lima,

Contrariamente ao que se costuma propalar, no Brasil há e houve tanto os poetas e artistas influenciados pelo Surrealismo, como poetas e artistas ligados à postura e às posições do Surrealismo; como também poetas e artistas participantes do Movimento Surrealista, e inclusive poetas e artistas participantes do Grupo Surrealista de Paris (LIMA, 1995, p. 37),.

Conforme Lima (1999, p. 309), o Surrealismo, no Brasil, já começa a ter “vínculos explícitos [...] desde os inícios dos anos 20”, ou seja, quando o movimento está ainda se estruturando na França. Muitos artistas viajavam para o exterior para participarem de estudos ou exposições artísticas, mantendo contato direto com artistas estrangeiros, além de participarem de movimentos artísticos da época. Assim, motivam-se com as novas tendências e acabam por envergar-las em suas obras. Haja vista a Semana de Arte Moderna, em 1922, que, em sua exposição, já apresentava obras com influências vanguardistas – fato já proclamado em tantas obras – e, por conseguinte, influências surrealistas.

No Rio de Janeiro, em 1924, surge a Revista *Estética* – sucessora da revista *Klaxon* de São Paulo – na qual os fundadores, Sérgio Buarque de Hollanda e Prudente de Moraes, neto, abrem “a discussão do movimento surrealista em revista no Brasil” (LIMA, 1994, p. 188); especificamente, na segunda edição e, de forma clara, com o texto de Prudente de Moraes “Sobre a sinceridade”, como no manifesto pelos “direitos do sonho” de Sérgio Buarque de Hollanda. Tem-se, dessa forma, um documento oficial de sua influência no Brasil; corroborado por outros estudos, tal como a pesquisa, sobre a revista *Estética*, realizada por Maria Célia de Moraes Leonel, em que diz:

[...] determinadas ideias expressas por Prudente de Moraes, neto, levaram-me, quando do fichamento da matéria da revista, a concluir que seus diretores eram adeptos do Surrealismo. Na entrevista que me concedeu, instado a falar sobre o artigo, Sérgio Buarque de Hollanda não deixou margem a dúvidas: ‘É uma coisa meio Surrealista. (...) Começamos a escrever cartas surrealistas, conforme a receita de André Breton (LEONEL, 1982, p.71).

Sendo assim, a influência da estética no Brasil vai se alastrando, como se observa também entre os anos de 1925-1926, “com *A Revista*, de Belo Horizonte, editada por Carlos Drummond de Andrade e outros” (FACIOLI, 1994, p. 176), na qual se percebe uma demonstração de “simpatia pelo surrealismo” (1994, p.176).

Em fevereiro de 1929, Benjamin Péret, um dos principais integrantes e defensores dos ideais do Surrealismo, vem para o Brasil junto com sua esposa, a cantora lírica brasileira Elsie Houston, “chegaram a participar das atividades do grupo da *Revista de Antropofagia* e Perét desenvolveu pesquisas sobre movimentos sociais

e cultos afro-brasileiros” (PONGE, 1999, p. 328). Porém, em 1931, Péret é “expulso do Brasil pela polícia de Getúlio Vargas devido a sua militância política” (PONGE, 1999, p. 328). E, em 1937, o regime do Estado Novo,

[...] proibiu manifestações públicas de oposição e tornou impossíveis novas fecundações surrealistas no país. Elementos de surrealismo continuam presentes nas obras de escritores e artistas plásticos, mas diante da hostilidade do Estado e das camadas letradas industriadas para isso, houve uma espécie de *passagem do público ao privado*, limitando-se a manifestação surrealista às obras, mas sem manifestação pública (FACIOLI, 1999, p. 305, grifos do autor).

O que possivelmente explica o comentário de Sérgio Lima (1994, p. 189) sobre “o longo silêncio no Brasil sobre o surrealismo, principalmente de 1932 a 1955”. Todavia, percebe-se que tal fato não coibiu seu desenvolvimento, pois nos diz que, ao mesmo tempo, esse silêncio “é rompido contudo por algumas pontas de iceberg” (1994, p.189), citando nomes de artistas brasileiros, entre eles Flávio de Carvalho, Jamil A. Haddad, F. Mendes de Almeida, Pagu, Mário Pedrosa, Antonio Pedro, Maria Martins, etc” (LIMA, 1999, p. 189). O que se percebe, então, é que o Surrealismo continuou rompendo com paradigmas e prosseguindo em suas produções artísticas não somente aqui, no Brasil, como no mundo inteiro.

Entre os anos de 1930 e 1940 “a pintura brasileira se contamina larga e profundamente de muitos traços surrealistas e assim também ocorre com poetas, romancistas” (FACIOLI, 1999, p. 176). Há contribuições de Flávio de Carvalho, inclusive com uma entrevista com Breton, na revista da comunidade negra de São Paulo, a *Cultura*. Com a publicação de *A pedra do sono*, de João Cabral de Melo Neto, em 1942, percebe-se que a influência continua subsistindo – mesmo com esse autor, anos mais tarde, afastando-se completamente do Surrealismo. Além de publicações completas de poesias de Murilo Mendes.

Nos primeiros anos, após a Segunda Guerra Mundial, há contribuições artísticas de Maria Martins, Murilo Mendes e Jorge de Lima. Em 1946, Pagu e Mário Pedrosa publicam, no jornal *Vanguarda Socialista*, a tradução integral do “Manifesto por uma arte independente” de Breton e Trotsky. Entre os anos de 1955 e 1956, Sérgio Lima inicia suas primeiras experiências com a escrita automática, com seus cadernos “desenhos automáticos” e “desenhos de sonhos”, além da primeira série de *collagens*, resultando em um romance-collage, denominado “As aventuras do Máscara Negra”,

que será publicado em 1957. De 1959 a 1960, inicia suas narrativas e poemas em prosa, que resultará no seu primeiro livro “Amore”, publicado anos depois.

Em 1955, Péret volta ao Brasil e permanece até 1956, momento em que “desenvolveu pesquisas sobre a arte popular e os índios brasileiros, e redigiu um ensaio sobre o quilombo dos Palmares” (PONGE, 1999, p. 328). Nesse momento, também foi “deportado por injunções de discriminação política” (LIMA, 1994, p. 194). Fato que não impediu, todavia, seu desenvolvimento no Brasil, pois mesmo diante dos percalços, permanece subsistindo, uma vez que as “atividades, publicações, obras, manifestações diversas, etc., aderentes ao surrealismo, continuam pelos anos 50, 60, e, de fato, até os dias atuais” (FACIOLI, 1999, p. 306).

Entre 1962 e 1964, Sérgio Lima, artista já participante do movimento surrealista de Paris, apresentou seus desenhos e aquarelas, no café *La Promenade de Vénus*, em Paris, e impulsiona um grupo de surrealistas no Brasil.

No período de 1964 a 1969, ocorreu a formação do primeiro grupo de fato organizado do Movimento Surrealista no Brasil, o qual realizou diversas atividades como panfletagem, livros, exposições, testemunhos públicos, entre outras. Nesse período, o Surrealismo mantinha-se, de forma mais marcante, entre São Paulo e Rio de Janeiro.

No final de 1965, já se inicia o projeto para a Exposição Surrealista de São Paulo – que é supervisionada por Breton, de Paris – e, além da participação de vários artistas brasileiros, entre eles o atual teórico do Surrealismo no Brasil, Sérgio Lima, houve também a presença de artistas do grupo surrealista de Lisboa e Buenos Aires.

Foram muitas as contribuições das galerias de arte brasileiras, como também de galerias espanholas, francesas e italianas. A exposição internacional ocorreu na Fundação Armando Álvares Penteado, em São Paulo, no ano de 1967. Em agosto desse mesmo ano, ocorre a publicação da revista-catálogo *A Phala* – revista do Movimento Surrealista Internacional – de forma bilíngue, com originais em francês e português (LIMA, 1995). Mais tarde, entre os anos de 1990 a 1999, forma-se um segundo grupo surrealista no Brasil, por integrantes de São Paulo e Fortaleza.

Percebe-se que a dimensão tomada pelo Surrealismo no Brasil foi proeminente. Estudos de Sérgio Lima apontam, inclusive, que obras de artistas pouco consagrados tiveram grande influência surrealista, porém são totalmente desconhecidas. O interessante é que algumas fazem parte de certo anacronismo, uma vez que ocorrem antes mesmo do movimento emergir, com obras que já apontavam características

surrealistas, como diz Sérgio Lima, em *Notas acerca do Surrealismo no Brasil*, quando discorre sobre o poeta gaúcho César de Castro,

Afirmava-se em definitivo uma nova poética do espaço: “a poesia da cidade”, do urbano e seu estranhamento singularíssimo, com suas ilações diretas em De Chirico, ou mesmo no *humour noir* de um Jacques Vaché ou de um César de Castro, esse lendário simbolista do Rio Grande do Sul que morre na Revolução de 30, deixando uma obra extraordinária e a primeira tese defendida no Brasil sobre a doutrina de Freud e os quadros de “psycho-neurosis” (LIMA, 2009, s.p., grifos do autor).

Além dos vários nomes de artistas brasileiros citados aqui, houve também contribuições artísticas de todas as áreas e mesmo participações de muitos que, em algum momento, auxiliaram no fortalecimento do Surrealismo brasileiro, tais como: Tarsila do Amaral, Ismael Nery, Cícero Dias, Oswald de Andrade, Raul Bopp, Rego Monteiro, Flávio de Carvalho, Mário Pedrosa, Murilo Mendes, Adalgisa Nery, Eugenia Moreyra, Elsie Houston-Péret, Pagu, Fernando Mendes de Almeida, Rosário Fusco, Livio Xavier, Osório César, Jamil Almansur Haddad, Sosígenes Costa, Raguna Cabral, Wagner Castro, Eros Volusia, Walter Lewy, Albino Braz, Febrônio Índio do Brasil, Gilka Machado, César de Castro, Paulo Emílio Salles Gomes, Aníbal M. Machado, Mário Peixoto, Campos de Carvalho, Maura Lopes Cançado, Clarice Lispector, Leila Ferraz, Eduardo Jardim de Moraes, Maninha Cavalcante, Raúl Fiker, Paulo Antonio Paranaguá, Zuca Saldanha, Trindade Leal, Péricles Prade, Bernardo Cid, Fernando Odriozola, Nelson Guimarães de Paula (LIMA, 2009).

Diante de tantos nomes significativos, percebe-se que no Brasil também houve um número efetivamente expressivo de participantes no Surrealismo, o que oferece um entendimento de sua abrangência também nesse país. Ou seja, o Surrealismo, definitivamente, desenvolveu-se e efetivou-se em terras brasileiras de forma assaz significativa. E, mesmo que não tenha sido de acordo com os moldes parisienses, ocorreram muitas publicações, exposições, ações coletivas, além dos dois grupos organizados no Brasil, “o primeiro a partir de 1965 e o segundo a partir de 1991” (LIMA, 1994, p. 191), conforme já relatado anteriormente.

Dessa forma, o movimento continuou repercutindo muito no Brasil através de diversas exposições surrealistas; em 1966, o grupo surrealista de São Paulo e Rio de Janeiro, junto ao grupo de Paris, Buenos Aires e Lisboa, realiza a “XIII Exposição Internacional do Surrealismo”, em São Paulo. Outra importante exposição no Brasil foi

"Surrealismo", realizada no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, em agosto de 2001, na época foi considerada uma das maiores do Brasil e América Latina, com cerca de 400 obras, de alguns dos artistas mais importantes do mundo no século XX – as pinturas de Maria Martins foram destaque como obras surrealistas brasileiras. Em 2013, ocorreu a mostra "Walter Lewy: mestre do surrealismo no Brasil", na Estação Pinacoteca, em São Paulo, com suas obras produzidas de 1943 a 1995, entre várias outras importantes exposições dos mais variados artistas surrealistas. Atualmente, no Brasil, tem a artista Lenora Rosenfield, que além de desenvolver obras surrealistas, atua como professora associada ao Instituto de Artes, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, e Robert Ponge, professor e pesquisador do Surrealismo nessa mesma instituição. Assim, pode-se dizer que, desde a década de 20, o Surrealismo irrompe no Brasil e permanece vivo até os dias atuais, seja através de obras atuais ou mesmo de exposições que contribuem para a sua permanência.

CAPÍTULO II

2 TEORIAS FREUDIANAS E O SURREALISMO

2.1 UMA EXPOSIÇÃO SINTÉTICA DAS TEORIAS FREUDIANAS E SUAS RELAÇÕES COM O SURREALISMO

Ainda vivemos sob o império da lógica, [...] os procedimentos lógicos, em nossos dias, só se aplicam à resolução de problemas secundários. O racionalismo absoluto que continua em moda não permite considerar senão fatos dependendo estreitamente de nossa experiência. Os fins lógicos, ao contrário, nos escapam. Inútil acrescentar que à própria experiência foram impostos limites. Ela circula num gradeado de onde é cada vez mais difícil fazê-la sair. [...] A pretexto de civilização e de progresso conseguiu-se banir do espírito tudo que se pode tachar, com ou sem razão, de superstição, de quimera; a proscrever todo modo de busca da verdade, não conforme o uso comum. Ao que parece, foi por puro acaso que recentemente trouxe à luz uma parte do mundo intelectual, a meu ver, a mais importante, e da qual se afetava não querer saber. Agradeça-se isso às descobertas de Freud. Com fé nessas descobertas desenha-se afinal uma corrente de opinião, graças à qual o explorador humano poderá levar mais longe suas investigações, pois que autorizado a não ter só em conta as realidades sumárias.

(André Breton, primeiro *Manifesto do Surrealismo*, 1985, p. 40)

As palavras de Breton, diante das consequências da Primeira Guerra Mundial, que declaram uma espécie de falência da civilização, uma vez que demonstram que a razão humana pode transformar o mundo somente no âmbito concreto, tornam-se contundentes em seu primeiro manifesto, através do qual, logo nas primeiras páginas, faz uma crítica à lógica, na medida em que esse conhecimento lógico não tem o poder de transformar o homem, mas sim torná-lo uma espécie de prisioneiro de si mesmo. Sob essa perspectiva nasce o Surrealismo, com a tentativa de libertar o ser humano

de todas as amarras sociais que o impedem de ser livre, de pensar por si e em si mesmo. Segundo os pressupostos estéticos do Surrealismo, o homem deve, então, tomar consciência de seus próprios desejos, desacorrentar-se de tudo que o impede de realizar tal propósito. Inserido nessa proposta, “Breton realça a luta dos Surrealistas contra o predomínio da lógica e da racionalidade – de grande tradição na filosofia europeia – sobre o espírito humano” (HELENA, 1993, p. 59) buscando, assim, nas descobertas de Freud, uma solução para a expressão desejada.

Por conseguinte, para entender a proposta estética dos surrealistas, far-se-á uma introdução sobre a teoria psicanalítica freudiana, uma vez que André Breton sente-se fortemente influenciado pelas teorias apresentadas na época por Freud, como explicitado no artigo *A experiência surrealista da linguagem: Breton e a psicanálise*, da professora de Psicologia da Universidade de Belo Horizonte, Lúcia Grossi dos Santos,

Breton, quando estudava medicina, optou por cumprir seu serviço militar na guerra trabalhando num hospital psiquiátrico, experiência que teve consequências fundamentais para seu pensamento. Durante esta temporada no hospital, Breton se interessa apaixonadamente pelo discurso dos loucos e pelo da psiquiatria. É neste momento que ele descobre a obra de Freud através dos livros de Régis: *Précis de Psychiatrie* e *La Psychanalyse*, este último escrito com a colaboração de Hesnard. (GROSSI DOS SANTOS, 2002, s.p, grifos da autor).

Breton, então, p artindo
desse interesse pelo discurso dos loucos, decide aplicar em si mesmo os métodos freudianos, como narra em seu primeiro manifesto,

Tão ocupado estava eu com Freud nessa época, e familiarizado com os seus métodos de exame que eu tivera alguma ocasião de praticar em doentes durante a guerra, que decidi obter de mim o que se procura obter deles, a saber, um monólogo de fluência tão rápida quanto possível sobre o qual o espírito crítico do sujeito não emita nenhum julgamento, que não seja, portanto, embaraçado com nenhuma reticência, e que seja tão exatamente quanto possível o *pensamento falado*. Parecia-me, ainda me parece [...] que a velocidade do pensamento não é superior à da palavra e que ele não desafia forçadamente a língua, nem mesmo a caneta que corre. Foi com estas disposições que Philippe Soupault, a quem comunicara estas primeiras conclusões, e eu começamos a escrever, pouco nos importando com o que pudesse suceder literariamente. A facilidade de realização fez o resto. No fim do primeiro dia podíamos ler umas cinquenta páginas obtidas por esse meio, e começar a comparação de nossos resultados. (BRETON, 1985, p. 54-55, grifos do autor).

Dessa forma, Breton transporta muitos desses conteúdos psicanalíticos para a expressão artística que começa a eclodir naquele momento. Mais tarde, inclusive, forma grupos de estudos, que fazem experimentações com essas técnicas promovidas pela teoria freudiana. A psicanálise, então, que de uma forma abrangente apresenta o homem como um ser regido pelos desejos – e não pela razão – os quais são muitas vezes reprimidos pela sociedade, apresenta-se como uma nova leitura inserida nessa estética, através da busca pela liberdade humana, tendo o inconsciente humano como uma fonte de expressão artística. Diante de tais ocorrências, para muitos teóricos, “o Surrealismo foi considerado como a via literária de entrada do freudismo na França” (GROSSI DOS SANTOS, 2002, s.p), fato que acarretou críticas sobre as diferenças entre Freud e Breton. Neste trabalho, todavia, adentrar-se-á na psicanálise freudiana no intuito de demonstrar suas contribuições ao Surrealismo, ao mesmo tempo em que se pretende aclarar essa incursão surrealista nessa teoria.

Sigmund Freud, médico austríaco do século XIX, especializado em Neurologia, fundador da teoria da Psicanálise, após muitos anos de estudos em uma clínica, é convidado a participar de pesquisas a respeito da histeria, na Universidade de Viena, junto a outros médicos neurologistas. A histeria, segundo os estudiosos do assunto, poderia ser vista como passível de ser curada, através do “método catártico”, do médico Josef Breuer, no qual o paciente é submetido ao sono hipnótico que propicia recordações das circunstâncias que dão origem à doença. Dessa forma, expressando suas emoções vividas em determinadas circunstâncias, o paciente consegue resolver seu problema (ARGENTA, 2007, p. 45).

Em Paris, durante um curso de pós-graduação, realizado com o neurologista francês Jean Martin Charcot, Freud percebe que também ele acredita que a histeria se trata de uma moléstia; porém, para ele não é uma doença somente orgânica, mas também psicológica e, assim sendo, seu tratamento deve ser observado do ponto de vista psicológico. Esse fato, somado a vários outros, vem modificar os rumos da vida de Freud, pois após a publicação conjunta com Breuer de um livro sobre suas descobertas, separa-se dele como também de todos os demais com quem pesquisa, seguindo seu caminho pela mente humana de forma solitária, uma vez que divergia da opinião de seus colegas. Mais tarde, então, abandona a técnica da hipnose e parte para um novo método, que será revolucionário: o da *livre associação* – que se tornará

o ponto de partida dos surrealistas – mantendo a catarse, no entanto, como método de tratamento. A *livre associação* trata-se de uma técnica na qual,

[...] o paciente deita num divã e é encorajado a falar aberta e espontaneamente, dando completa expressão a qualquer ideia, por mais embaraçosa, irrelevante ou tola que pareça. O objetivo da psicanálise freudiana é trazer à percepção consciente, lembranças ou pensamentos reprimidos, que ele supunha ser a fonte do comportamento anormal do paciente. Ele acreditava que não havia nada de aleatório no material revelado durante a livre associação, e que esse material não estava sujeito à escolha consciente do paciente. A informação revelada era predeterminada, forçada a entrar em sua consciência ou a invadi-la pela natureza dos seus conflitos. (SCHULTZ, 2000, p. 335).

Seguindo por esse caminho, Freud começa a coletar seus dados para importantes informações a respeito dos conflitos internos da mente humana. Esse novo método é o grande instrumento que lhe possibilita descobertas significativas do *inconsciente*, região essa, totalmente desconhecida e relacionada aos processos psíquicos que até então não são acessíveis para o nível consciente da mente humana. A descoberta do *inconsciente* será, portanto, mais um fato importante que virá influenciar intensamente o Surrealismo, como será mostrado no decorrer do trabalho (ARGENTA, 2007, p. 45-46).

Freud foi “o primeiro a reconhecer que poetas e filósofos antes dele tinham se ocupado amplamente do inconsciente” (SCHULTZ, 2000, p. 326); no entanto, somente ele descobriu um método que possibilita seu acesso. Dessa forma, então, nasce a Psicanálise que, já no início do século XX, é consagrada pelo seu primeiro Congresso Internacional e, logo após, pela Associação Internacional Psicanalítica distribuída em sucursais em diversos países.

A Psicanálise freudiana, assim, iluminará este estudo, para que se possa conhecer melhor os procedimentos utilizados pelos escritores surrealistas que manifestam um grande empenho em conhecer os fundamentos da *livre associação*, do *inconsciente* e, mais tarde também, da *interpretação dos sonhos*, em virtude da grande influência que essas teorias exercem sobre esses intelectuais.

Nesse ponto, será explorado, sumariamente, apenas alguns fundamentos da teoria freudiana, uma vez que o propósito não se concentra propriamente na discussão a respeito dessa teoria, mas nos procedimentos utilizados pelos

surrealistas para suas expressões artísticas, que têm sua origem nas concepções de Freud (ARGENTA, 2007, p. 46).

Os elementos que constituem o *psiquismo* humano, segundo Freud, são as sensações, as ideias, as emoções, as imagens, etc., que formam um conjunto chamado *processos psíquicos*, os quais são partes inseparáveis da relação corpo e mente. Dividindo esse psiquismo de forma estrutural, tem-se o *consciente*, *pré-consciente* e *inconsciente*. No *consciente* estão os processos psíquicos, que são vividos no agora, por exemplo, no momento em que o leitor está lendo esse texto. No *pré-consciente* estão os processos que se tem na memória, mas que não são pensados no instante presente, no entanto podem ser evocados a qualquer momento. No *inconsciente* estão os processos psíquicos que não vêm à mente de forma voluntária e, para trazê-los à tona, por conseguinte, são necessárias as técnicas freudianas da *livre associação*. Na qual, como já foi exposto anteriormente, o paciente é incentivado a falar livremente sobre lembranças e pensamentos reprimidos.

A *livre associação*, então, será o fator desencadeante do mundo do inconsciente para os surrealistas, pois partindo dela irão criar a *escrita automática*, como será visto no decorrer do estudo.

Freud percebe, mais tarde, que além dessa simples divisão estrutural psíquica, haverá necessidade de outra divisão, mais complexa, que compreende o *id*, o *ego* e o *superego*. O *id* compreende a parte mais primitiva da personalidade humana, são os impulsos instintivos, “um caldeirão repleto de fervilhantes excitações” (FREUD, apud SCHULTZ, 2000, p. 344), que não possuem juízo de valor. Portanto, o *id* é amoral e desconhece convenções sociais; o *superego* é formado por toda a educação que se recebe: da escola, dos pais, da sociedade; enfim, por todos aqueles processos externos que vão sendo internalizados para o interior psíquico; o *ego* é formado por um conflito interno ininterrupto, que se estabelece entre os dois: o *id* e o *superego* (ARGENTA, 2007, p. 47).

Para esse trabalho, a importância desses processos psíquicos encontra-se exatamente no ponto em que eles entram em ação, isto é, quando começam a criar um movimento interno, no qual se enfrentam uns contra outros, ou seja, o confronto entre *id* e *superego*, que acaba por formar o *Ego*. É essa tensão que os surrealistas procuram focar, uma vez que têm em mente trazer à tona os pensamentos inconscientes *libertos* de todos esses conflitos entre *id* e *superego*. Dessa forma, entende-se que para a Psicanálise é possível o reconhecimento dos produtos do

inconsciente através da *livre associação* e, para os Surrealistas, isso só se realiza através da *escrita automática*. Percebe-se que o processo é o mesmo; para os pacientes seria *falar livremente*, para os surrealistas seria *escrever livremente*. Para compreender melhor os processos psicanalíticos que serão absorvidos pelos surrealistas, far-se-á uma breve exposição desses conflitos entre o *id* e *superego*.

De acordo com Freud, o *superego*, a consciência moral do indivíduo, realiza um processo denominado *introjeção*, o que significa que vão sendo internalizados os processos psíquicos que vêm do exterior para o interior, isto é, toda a educação recebida. O *id*, por sua vez, quer sempre a satisfação orgânica ou psicológica, mas encontra uma barreira no *superego*, que é chamada de *censura*, a qual funciona como um limite entre os dois; percebe-se, então, que o *superego* está sempre agindo como uma espécie de “freio” do *id*. Trata-se, portanto, de uma disputa interna constante entre *id* e *superego* e, conforme essa luta vai ocorrendo, desde a infância, vai-se criando o *ego* (ARGENTA, 2007, p. 48).

Para os surrealistas, as teorias de Freud começam a apresentar um material de extrema importância para a estruturação do movimento. Encontram aí a chave para a sua libertação artística: o *inconsciente*, que eles chamam de “*merveilleux* – o maravilhoso” (BRADLEY, 1999, p. 09). Eles acreditam poder trazer à tona os sentimentos reais que se encontram no *id*, submersos no inconsciente, através da *escrita automática*, que se libera da *censura* do *superego*, como se pode observar em “Segredos da Arte Mágica Surrealista”, no primeiro manifesto de Breton, na obra *Manifestos do Surrealismo*, quando explica a *escrita automática*:

[...] Escreva depressa, sem assunto preconcebido, bastante depressa para não reprimir, e para fugir à tentação de se reler. A primeira frase vem por si, tanto é verdade que a cada segundo há uma frase estranha ao nosso pensamento consciente, pedindo para ser exteriorizada (BRETON, 1985, p.62).

Buscando no inconsciente os considerados reais sentimentos, ou seja, os desejos reprimidos, o escritor estabelece uma espécie de comunicação com o irracional, com o ilógico, de forma deliberada, através da *escrita automática*, para trazê-los à tona como forma de libertação de toda pressão social exercida, rompendo as barreiras limitadoras impostas por uma civilização que acredita em sua realidade como única e verdadeira. Dessa forma, expressam-se a partir de seus impulsos mais

primitivos, pelo *id*, tentando ultrapassar a barreira da censura do *superego* (ARGENTA, 2007, p. 49).

Todavia, nessas “batalhas”, ou seja, os impulsos do *id* que não conseguem passar pela censura, sofrem dois processos distintos: o *recalque* ou a *sublimação*. Segundo Freud, no *recalque*, os instintos do *id*, bloqueados pela censura na sua exteriorização, são obrigados a regressar ao inconsciente, transformando-se, então, em *impulsos recalcados*. Na *sublimação*, esses instintos transformam-se em ações que vão de acordo com as convenções sociais, facilitando a convivência em sociedade. O fato de isso acontecer é um bem, de acordo com Freud, uma vez que *sublimados*, os instintos são transformados em impulsos positivos; portanto, de apreciação social.

Nesse momento, por conseguinte, Freud descobre a importância da *representação do sonho*, pois, conforme diz, “o sonho tem um sentido” e a *essência* do sonho é a realização de um *desejo* do *id*, que foi *recalcado* e encontra-se no inconsciente.

A análise do sonho, na Psicanálise, realiza-se mediante a *livre associação* que se processa a partir dos depoimentos dos pacientes. Nesses, os psicanalistas captam os fatos da vida que ficaram *recalcados* no inconsciente. Por sua vez, os artistas surrealistas tentam traduzir esses mesmos estados inconscientes através da técnica denominada *escrita automática* (2007, p.48-50).

Para melhor elucidar os processos que ocorrem no sonho e compreender também o motivo pelo qual os surrealistas mantêm tamanho interesse pelo mundo onírico, pode-se citar Schultz, que especifica os dois tipos de conteúdos pelos quais o mundo dos sonhos é constituído:

Os sonhos têm um conteúdo manifesto e um conteúdo latente. O *conteúdo manifesto* é a história contada quando nos recordamos dos eventos ocorridos no sonho. A verdadeira significação do sonho reside, contudo, no *conteúdo latente*, que constitui o seu significado oculto ou simbólico. Para interpretar o sentido oculto, o terapeuta deve partir do conteúdo manifesto para o latente, isto é, interpretar o significado simbólico dos eventos que o paciente relata na história onírica. [...] A análise dos sonhos é uma tarefa complexa. Freud acreditava que os desejos proibidos presentes no conteúdo onírico latente se exprimem, no conteúdo manifesto, apenas de forma simbólica ou disfarçada. (SCHULTZ, 2000, p. 341, grifos do autor).

Sabe-se que, para Freud, todo *sonho* é a realização de um desejo do *id* que foi *recalcado*. O fato relevante é que esses desejos são tão intensos que insistem em ser realizados. Como não podem na vida real, em função da não aceitação social – fato já internalizado no *superego* – a *censura* entra em ação, enviando-os de volta. Nesse caso, a única forma de manifestação encontrada pelos desejos é através do *sonho* (ARGENTA, 2007, p. 50).

Essa é a razão direta pela qual os surrealistas valorizam o “sonho”, pois ele pode lhes oferecer o funcionamento real do pensamento, sem o controle de qualquer domínio da razão, princípio fundamental, como apresenta Breton no primeiro manifesto:

[...] por que não haveria eu de conceder ao sonho o que recuso por vezes à realidade, seja este valor de certeza em si mesma, que, em seu tempo, não está exposta a meu desmedido? Por que não haveria eu de esperar do indício do sonho mais do que espero de um grau de consciência cada dia mais elevado? Não se poderia aplicar o sonho, ele também, à resolução de questões fundamentais da vida? (BRETON, 1985, p.43)

Na teoria freudiana, como foi dito, o sonho é a via régia para o inconsciente, uma vez que representa a realização de um desejo do *id*, que ficou reprimido, *recalcado*, no inconsciente. Como os sonhos se encontram distorcidos, deformados, disfarçados, ou seja, ocorrem por meio de símbolos, somente através da análise podem ser revelados. Desse modo, o conflito pode ser solucionado na medida em que se utiliza o método da *livre associação*, que propicia a condução do paciente até a raiz do problema. O terapeuta parte do conteúdo *manifesto* para atingir o conteúdo *latente* que é repleto de significados simbólicos. Assim, consegue interpretar toda essa complexa simbologia criada como meio para ocultar o desejo *recalcado* no inconsciente e que se vale do *sonho* para a sua manifestação (ARGENTA, 2007, p. 51).

É importante salientar que os surrealistas não estão interessados nessa cura médica, proposta por Freud, mas pretendem expurgar esses desejos *recalcados* do *id*, por meio de suas manifestações na arte, ou mesmo, buscar no inconsciente, pensamentos que poderão construir a sua própria realidade, mesclada com a existente, representação que pode ser exemplificada na obra *Le Revolver à cheveux*

blancs (1932), de André Breton, no poema *Le Soleil en laisse* (1923), no qual o eu poético estabelece um confronto entre realidades,

Le grand frigorifique blanc dans la nuit des temps
 Qui distribue des frisson à la ville
 Chante pour lui seul
 Et le fond de sa chanson ressemble à la nuit
 Qui fait bien ce qu'elle fait...[...]⁵ (BRETON, 1932 apud RAYMOND, 1997, p. 261).

“O grande frigorífico” que “distribui calafrios na cidade” e que “canta somente para ele”, representa duas realidades: uma concreta, aparente; outra abstrata, que busca subsídios no inconsciente, propiciando, assim, uma manifestação de simbologias ou mesmo um imaginário ocultado pela civilização.

Note-se que, no momento em que cria uma espécie de mescla de realidades, trazendo à tona imagens do inconsciente e manifestando o imaginário, cria uma linguagem original e busca alcançar, assim, a desejada liberdade de expressão.

Os criadores da estética surrealista, então, dirigem as suas atenções para o estudo da *livre associação*, do *inconsciente* e da *interpretação dos sonhos* por acreditarem que esses conhecimentos são pilares sobre os quais erigirão a sua expressão artística (ARGENTA, 2007, p. 52).

Nota-se que no primeiro *Manifesto do Surrealismo*, publicado em 1924 por André Breton, revela-se um propósito subversivo, no sentido de suprimir uma realidade imposta, até então, por uma sociedade que considerava a sua verdade como única, absoluta. Assim sendo, toda a crença em um mundo real e verdadeiro, na visão de Breton, não passa de uma produção social. Isso faz com que os surrealistas busquem uma liberdade de expressão, desprendendo-se das amarras sociais para se expressarem livremente, soltando seu imaginário. Assim, desenvolvem certo interesse e cumplicidade com a loucura, uma atração pelo delírio de forma nada temerosa (ARGENTA, 2007, p. 53), pois segundo Breton, “não é o temor da loucura que vai nos obrigar [a ele e aos seus companheiros] a içar ao meio pau a bandeira da imaginação” (1985, p. 36).

Essa motivação os faz, portanto, buscarem, nas teorias freudianas, elementos conceituais que lhe dão suporte para tratar suas temáticas. Para Breton, que

⁵ “O grande frigorífico branco na noite dos tempos/Que distribui calafrios na cidade/Canta somente para ele/E o fundo de sua canção parece a noite/Que faz bem o que ela faz...” (tradução nossa).

apresenta certo descontentamento com o mundo pautado pela lógica, a teoria freudiana será sua insigne referência.

Agradeço isso às descobertas de Freud. Com a fé nessas descobertas desenha-se afinal uma corrente de opinião, graças à qual o explorador humano poderá levar mais longe suas investigações [...]. Talvez esteja a imaginação a ponto de retomar seus direitos (BRETON, 1985, p.40-41).

Os interesses surrealistas, portanto, encontram-se fora da razão, da lógica, da pátria, do progresso, da civilização; querem um homem totalmente emancipado e, por conseguinte, livre de todo racionalismo imposto pela civilização, um homem liberto de todas as coerções culturais e psicológicas resultantes de uma lógica imperialista. Tanto é que a palavra-chave reconhecida dos surrealistas é *liberdade*. Com a descoberta da teoria freudiana, Breton encontra respaldo para suas ideias:

Se as profundezas de nosso espírito escondem estranhas forças capazes de aumentar as da superfície, ou contra elas lutar vitoriosamente, há todo interesse em captá-las, captá-las primeiro, para submetê-las depois, se for o caso, ao controle de nossa razão [...]. Com justa razão Freud dirigiu sua crítica para o sonho. É inadmissível não tenha recebido a atenção devida [...]. É que o homem quando cessa de dormir, é logo o brinquedo de sua memória, a qual, no estado normal, deleita-se em lhe retrair fracamente as circunstâncias do sonho [...]. Ele tem a ilusão de continuar algo que vale a pena. O sonho fica assim reduzido a um parêntese [...] (BRETON, 1985, p. 41-42).

Enquanto Breton mantém um grupo que estuda Freud, cujos integrantes fazem experiências com o *sono hipnótico* e também com o *sonho*, eles tentam resgatar o que há de mais profundo no espírito do indivíduo observado, para se expressar, de forma livre no seu estado normal, de vigília, o que pode estar submerso no estado de sono, aumentando, assim, as informações-vivências que já se encontram na superfície. Buscam a prevalência do conteúdo que está no inconsciente, cessando o ritmo consciente de seu pensamento, pois o homem no estado consciente, segundo Breton, acaba sendo manobrado pela memória, que se torna uma interferência para sua imaginação, que obedece a sugestões que lhe são impostas, condicionando-se, portanto, a uma realidade social determinada (ARGENTA, 2007, p. 54). Todavia, percebe-se que Breton deseja uma espécie de associação entre esses estados de sonho e realidade:

Acredito na resolução futura desses dois estados, tão contraditórios na aparência, o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de *surrealidade*, se assim se pode dizer. Parto à sua conquista, certo de não conseguí-la, mas bem despreocupado com minha morte, vou suputar um pouco os prazeres de tal posse (BRETON, 1985, p. 45, grifo do autor).

Dessa forma, Breton aponta para a denominação do movimento, apresentando o sonho e a realidade como compatíveis entre si e perfaz uma realidade a que ele aspira, ou seja, não aquela apresentada de forma definitiva como verdadeira, mas uma realidade construída por meio das buscas individuais encontradas no *conteúdo latente* do sonho de cada ser, através de seus pensamentos inconscientes.

Mediante esse mergulho profundo no inconsciente, é que os surrealistas chegam ao que chamam de “maravilhoso” (BRADLEY, 1999, p. 09), que pode ser atingido pelos artistas através da *escrita automática*. Quando Breton propõe o recurso da *escrita automática*, conduz os adeptos do movimento a passarem por três técnicas, quais sejam: para o *automatismo psíquico*, que corresponde a um quase estado de sonho; às próprias *narrações dos sonhos*; e, também, às experiências do *sono hipnótico* – características que serão explicitadas no próximo tópico.

Essa última técnica, em princípio, é a mais privilegiada pelos surrealistas. Mais tarde, contudo, Breton abandona esse procedimento por acreditar que, somente mediante o *automatismo*, o artista não teria o inconveniente de fazer um apelo à memória – uma vez que seu interesse é trazer o inconsciente à tona, livre de qualquer pensamento racionalizado (ARGENTA, 2007, p. 55).

Percebe-se, portanto, que por meio da *escrita automática*, dos *sonhos*, do *automatismo psíquico* – os quais permitiriam acesso a uma verdadeira liberdade para a imaginação – os surrealistas acreditam encontrar o funcionamento real do pensamento. Essa exploração em direção aos conteúdos não manifestos é denominada por eles de “*merveilleux*, o maravilhoso” (BRADLEY, 1999, p. 09), no sentido em que busca uma visão que transcende, na qual a realidade deve ser sempre ampliada, para ultrapassar as barreiras dos modos de pensar pré-estabelecidos, confrontando assim com uma época em que predomina a racionalidade.

Compreenda-se que as pesquisas de Breton, sobre a teoria representativa do sonho, não se dirigem ao intento de realizar uma análise psicanalítica, mas suprem o interesse de encontrar, nessas teorias, o alicerce sobre o qual constrói a linguagem literária. A interpretação do sonho, por exemplo, está voltada para o conteúdo *latente* do sonho, ou seja, no que se pode extrair daquele conteúdo, não para as técnicas que partem do conteúdo *manifesto* para uma análise do *latente* na busca de algum significado. Em outros termos: interessa-se pelo que esse conteúdo pode conceber como linguagem na concepção poética e sua relação com a realidade; pois o objetivo é trazer os conteúdos do inconsciente para, assim, atingir a liberdade na expressão artística (ARGENTA, 2007, p. 55-56).

Em vista disso, importa salientar também que essa liberdade almejada pelos surrealistas estava voltada para uma liberdade na arte, ou seja, visava uma liberdade em sua expressão artística, diferentemente das teorias de Freud que buscavam a liberdade humana no intuito da cura, como diz Michel Haar,

[...] o homem deve ser libertado. Mas libertar o homem não é libertar a perversidade e a agressividade primitivas. Freud acredita na educação, na perfectibilidade do homem. É preciso, diz ele [Freud], “aprender a ser bom educador”. [...] A teoria do super-eu, em particular, tem uma consequência pedagógica decisiva. Prova que o homem é fundamentalmente educável. [...] A psicanálise, diz Freud, permite o *optimum* da educação (HAAR, 1979, p. 80, grifos do autor).

Seguindo nesse raciocínio, ao mesmo tempo em que esclarece sobre o objetivo da cura, apresenta o sentido da palavra “liberdade” para a Psicanálise,

Dizer a verdade cura: esta é a convicção profundamente otimista [sic] de Freud. Cura, não porque permanece presente e constantemente exposta, mas porque, uma vez libertada do inconsciente, sistema repetitivo, incapaz de esquecimento, pode entrar novamente no jogo do tempo, onde se esquece e se apaga. A ilusão nunca é preferível à verdade, porque a questão, que por detrás dela se esconde, não deixará de se pôr indirectamente [sic] até ter sido enunciada e denunciada nas palavras. Trazer a verdade à palavra é, para a psicanálise, a liberdade (HAAR, 1979, p. 81, grifos do autor).

Nota-se, então, que a palavra “liberdade”, para a Psicanálise, tem um objetivo particular de curar o ser humano de suas neuroses, não excluindo, todavia, o processo educativo que se internaliza no *superego*.

Porém, para os surrealistas, a palavra direciona-se para a arte, no sentido de expurgar esses processos – do *superego* – que sofreram “pressão” social, ou seja, que foram impostos pela sociedade sob todas as formas. Buscando, assim, no *id*, uma liberdade total dessa pressão social, por acreditarem que, dessa forma, teriam uma arte totalmente livre dessas imposições.

O que leva a perceber que o intuito surrealista está em direcionar-se ao inconsciente freudiano, buscando diretamente o *id*, ou seja, ultrapassando a “barreira” do *superego* ou mesmo expurgando-a. E, a partir disso, a arte de fato poderia contribuir como um processo libertador.

Em capítulos posteriores serão realizadas análises de obras surrealistas para exemplificação e identificação desses procedimentos utilizados pelos surrealistas – e materializados em suas expressões artísticas – extraídos das teorias freudianas, ao mesmo tempo em que se focará na figuração da imagem feminina nesses procedimentos artísticos. Para o seguimento deste capítulo, no próximo item, adentrar-se-á em algumas características específicas que perfazem a estética surrealista.

2.2 ALGUMAS CARACTERÍSTICAS QUE PERFAZEM A ESTÉTICA SURREALISTA

SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral.

ENCICL. Filos. O surrealismo repousa sobre a crença na realidade superior de certas formas de associações desprezadas antes dele, na onipotência do sonho, no desempenho desinteressado do pensamento. Tende a demolir definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos, e a se substituir a eles na resolução dos principais problemas da vida. Deram testemunho de SURREALISMO ABSOLUTO os srs. Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Gerard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Souplait, Vitrac. (grifos do autor).

(Breton, primeiro *Manifesto do Surrealismo*, 1985, p. 58)

Através dessa definição – escrita de forma tipicamente dicionarizada – Breton estabelece definitivamente o termo *Surrealismo* em seu primeiro manifesto e expõe as práticas surrealistas que perfazem as características dessa estética artística. Assim, esse “automatismo psíquico puro”, denominado por Breton, que poderia ser expressado de forma verbal, escrita ou outra qualquer, compreenderia uma entrada no inconsciente, sem a participação da razão, o que permitiria o funcionamento real do pensamento, propiciando, assim, a expressão artística tão desejada pelos artistas desse movimento: a liberdade de expressão; de forma que esse automatismo é visto por Breton “como a prática artística surrealista mais importante, o principal caminho de acesso ao maravilhoso” (BRADLEY, 1999, p. 20-21); o *merveilleux*, que era designado por Breton “como finalidade do movimento, de preferência um maravilhoso moderno, inspirado no simbolismo dos sonhos, cujo conteúdo latente a psicanálise revelou” (ALEXANDRIAN, 1976, p. 51).

Fato que levaria Breton a acreditar, “na resolução futura desses dois estados, tão contraditórios na aparência, o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de *surrealidade*” (BRETON, 1985, p. 45, grifo do autor), ou seja, em uma espécie de realidade superior, na qual o mistério e o sobrenatural não pertenceriam ao universo fantástico, mas a uma realidade elevada, excepcional e insólita, “onde todas as contradições que atormentam o homem são resolvidas ‘como num sonho’” (ALEXANDRIAN, 1976, p. 52, grifo do autor).

Para alcançar a fusão desses estados contraditórios e atingir o maravilhoso, ou a surrealidade, os surrealistas adotam práticas denominadas *estados segundos* e a prática dos *sonhos*, os quais proporcionaram uma entrada no inconsciente, auxiliando-os para um desenvolvimento no processo libertário de regras, de razão ou mesmo de lógica, no intuito de atingir sua liberdade de expressão.

E, para atingir esse estado inconsciente, passam a princípio por três técnicas: a *escrita automática*, as *narrativas de sonhos* e o *sono hipnótico*. Passa-se, então, para a discriminação de cada uma delas.

Quando, em um tópico específico do *Manifesto*, denominado *Os Segredos da Arte Mágica Surrealista*, Breton introduz inicialmente, de forma explicativa, a *escrita automática* – uma das características mais relevantes do movimento e a de mais contundente inclinação da grande maioria dos adeptos – já nas primeiras linhas, apresenta a técnica,

Mande trazer com que escrever [*sic*], quando já estiver colocado no lugar mais favorável possível para concentração do seu espírito sobre si mesmo. Ponha-se no estado mais passivo, ou receptivo, dos talentos de todos os outros. Pense que a literatura é um dos mais tristes caminhos que levam a tudo. Escreva depressa, sem assunto preconcebido, bastante depressa para não reprimir, e para fugir à tentação de reler. A primeira frase vem por si, tanto é verdade que a cada segundo há uma frase estranha ao nosso pensamento consciente, pedindo para ser exteriorizada. É bastante difícil decidir sobre a frase seguinte: ela participa, sem dúvida, a um só tempo, de nossa atividade consciente e da outra [inconsciente], admitindo-se que o fato de haver escrito a primeira supõe um mínimo de percepção. Isso não lhe importa, aliás: é aí que reside, em maior parte, o interesse do jogo surrealista. (BRETON, 1985, p. 62-63).

Através dessa experiência, que foi realizada primeiramente entre André Breton e Philippe Soupault e que, a princípio, manteve-se em segredo, surge o primeiro livro do movimento que utiliza essa técnica, denominado “*Les champs magnétiques* (Os

campos magnéticos), com escritas-automáticas [...] realizadas em cadernos durante a primavera e o verão de 1919” (LIMA, 1995, p. 51, grifos do autor). Primeiramente, foi revelado em partes na revista *Littérature* e, mais tarde, em livro, publicado em 1920. Essa nova forma de escrever priorizava a espontaneidade do artista, no sentido de conseguir uma espécie de entrada no inconsciente e trazer à tona uma linguagem própria e inerente do escritor, como se verifica em algumas passagens do livro:

Sim, esta noite, mais bela do que todas as outras, pudemos chorar. Mulheres passavam e nos estendiam a mão, oferecendo sorrisos como um buquê. A covardia dos dias anteriores nos apertou o coração e voltamos à cabeça para não mais ver os repuxos que reuniam as outras noites.

Minha juventude em cadeira de rodas com aves na manga do porvir. (BRETON, 1920 apud REBOUÇAS, 1986, p. 40).

Percebe-se a mistura de realidades entre “covardia dos dias”, “juventude em cadeira de rodas”, “aves na manga do porvir”, mesclando um mundo real com o imaginário, criando assim, uma linguagem particular, que desconstrói o mundo real estabelecido, criando o seu próprio mundo a partir de sua imaginação pessoal.

No mesmo tópico do *Segredo da Arte Mágica Surrealista*, Breton ensina técnicas para narrativas, discursos, para escrever “falsos romances”, poesias, sempre estimulando a espontaneidade através da escrita automática, como pode-se perceber quando diz:

Se esta ou aquela de minhas frases me traz na hora uma leve decepção, confio na frase seguinte para redimi-la, cuido para não recomeçá-la ou aperfeiçoá-la. A mínima perda de ímpeto ser-me-ia fatal. As palavras, ou grupos de palavras *que se sucedem* exercem entre si a maior solidariedade. Não me compete favorecer estas em detrimento daquelas. Quem deve intervir é uma miraculosa compensação: e ela intervém.

Não só esta linguagem sem reservas que procuro tornar sempre válida, que me parece adaptar-se a todas as circunstâncias da vida, não só esta linguagem não me desfalca nenhum de meus recursos, mas ainda me confere uma extraordinária lucidez justo no domínio onde eu menos esperava dela (BRETON, 1985, p. 66-67, grifos do autor).

Dessa forma, Breton enfatizava o automatismo de forma absoluta, tanto a poesia como a prosa e, presumivelmente, a pintura, “deveriam se originar do encadeamento das primeiras palavras ou imagens que ocorressem à mente”

(BRADLEY, 1999, p. 21). Todavia, as artes plásticas, mantinham-se limitadas à supremacia da linguagem, seja oral ou escrita.

Assim, os artistas aplicam-se no desenho automático. Porém, para os pintores, a pintura automática tornou-se pouco espontânea, fato que os faz buscarem outros recursos para o maravilhoso,

Buscaram então métodos para provocar um curto-circuito no aparato racional da mente, criando imagens visuais que fossem geradas em algum lugar além da vontade do artista, como as da escrita e do desenho automático. Um dos métodos era permitir que o acaso ou os procedimentos em colaboração originassem as imagens. O artista, dessa forma, não estaria fazendo qualquer escolha consciente quanto à aparência ou ao tema da pintura até que ela já estivesse em andamento. Um segundo método consistia em perseguir a analogia entre a pintura e a poesia com a fim de forçar a linguagem plástica e se assemelhar à linguagem verbal, falada ou escrita (BRADLEY, 1999, p. 21-22).

Todas as artes então se mantiveram contempladas pelo automatismo psíquico, adentrando na escrita ou desenho automático, no acaso ou analogia ou mesmo no *frottage* [esfrega] e na *grattage* [raspadura] – uma técnica desenvolvida por Max Ernst que consistia em aplicar na tela uma demão espessa de tinta que posteriormente seria raspada em camadas – esses procedimentos forneciam imagens por meio de texturas e iriam depender da “transformação imaginária do material bruto fornecido pela fricção inicial” (BRADLEY, 1999, p. 23), sempre na intenção de fugir à lógica, adentrando em procedimentos que beneficiavam os processos inconscientes.

Seguindo por esse caminho, da mesma forma que a *escrita automática*, inserida no automatismo psíquico, outra característica que privilegiava essa submersão no inconsciente freudiano tratava-se de uma segunda prática denominada *narrativa dos sonhos* ou anotações de sonhos, a qual ocorria de forma individual – logo ao despertar – exatamente no momento em que os sonhos do artista eram transcritos de forma narrativa, buscando valorizar as imagens simbólicas lá contidas, as quais se encontravam escondidas do mundo real e totalmente libertas da razão, isto é, perfaziam uma *surrealidade* que carecia ser evidenciada, através de uma realidade que transcendesse, que se ampliasse, ultrapassando os modos de pensar já preestabelecidos e, fugindo assim, da predominância da razão.

Em uma terceira prática cunhada de *sessões de sono*, pertencente também aos *estados segundos*, na qual se realizava uma espécie de *sono hipnótico*, os

participantes unidos ao redor de uma mesa, pegavam-se pelas mãos, formando um elo, na penumbra e em completo silêncio. Alguns dormiam imediatamente, outros não. “Robert Desnos adorava esse tipo de atividade, na qual se sobressaía, graças à facilidade que tinha em adormecer” (REBOUÇAS, 1986, p. 48).

Durante esses estágios de sono, os participantes proferiam palavras desconexas, as que lhes viam à mente e, assim, não tinham consciência do que enunciavam. Tal prática lhes garantiria um discurso absolutamente desprovido de razão e, portanto, caracterizado por uma descida no inconsciente, o que lhes permitia uma total liberdade em suas expressões. Todavia, essa prática de *sessões de sono*, foi logo abandonada,

[...] em virtude de considerações de higiene mental: os sonos, mais do que a escrita automática, ocasionavam desordens sensoriais nos adormecidos. Nesse estado, alguns se sentiam compelidos a atos impulsivos e às vezes até dramáticos. Uma noite, várias pessoas adormeceram na casa de uma amiga de Picabia, onde havia um vaivém muito grande que lembrava a cena de um asilo de alienados. Alguns adormecidos desapareceram e foram encontrados quando tentavam enforcar-se, quem sabe “instruídos” por René Crevel. (REBOUÇAS, 1986, p. 48, grifos do autor).

René Crevel foi quem introduziu essa prática no grupo, o qual já havia participado de experiências com sessões espíritas, além de estudos sobre fenômenos da ordem do oculto. Robert Desnos, que também estudara sobre processos mediúnicos, acabou por viciar-se nessa prática, a ponto de Breton, certa vez, “não conseguindo acordá-lo, recorreu à intervenção de um médico” (REBOUÇAS, 1986, p. 49). A partir desse episódio, essa prática, específica, foi encerrada.

Percebe-se, dessa maneira, que diversas atividades foram valorizadas pelos surrealistas, dentre tantas, algumas eram realizadas de forma coletiva, enquanto outras foram praticadas de modo individual. E, além dessas já apresentadas, muitas outras foram adentrando nesse espírito de busca por mudanças e transformações pelos artistas surrealistas.

Outra técnica, por exemplo, apresentada por Breton em seu manifesto, é a *colagem*, que reunia recortes de qualquer material impresso – jornal, revista, etc. – reunindo palavras ou imagens que possibilitavam a criação de uma composição poética ou mesmo plástica. A técnica já era utilizada ainda no período dadaísta – que

usou também a fotomontagem, introduzindo fotos em obras – e foi inventada por Max Ernest, em 1919. Breton defendeu essa prática em seu primeiro manifesto,

Os papéis colados de Picasso e de Braque têm o mesmo valor que a introdução de um lugar-comum num desenvolvimento literário do estilo mais castiço. É até mesmo permitido intitular POEMA o que se obtém pela agregação tão gratuita quanto possível [...] de títulos e fragmentos de títulos recortados dos jornais. (BRETON, 1985, p. 75, grifo do autor).

E na sequência apresenta vários exemplos, dos quais se cita um deles,

O cantor errante
ONDE ESTARÁ?
 na memória
 em sua casa
NO BAILE DOS ARDENTES (BRETON, 1985, p. 77).

Percebe-se que cada frase foi apanhada de textos distintos, pertencentes a realidades diferentes; porém, juntos criam uma nova realidade, totalmente desprovida da lógica anterior a que pertenciam; proporcionando, dessa forma, uma nova construção, uma nova linguagem. E, esse era o intuito do Surrealismo, ou seja, uma nova concepção poética na construção literária.

Havia também um procedimento denominado *acaso objetivo*, trata-se de outra técnica utilizada, na qual o termo “acaso objetivo” é originário do influente filósofo alemão Friedrich Hegel, que o aponta como “o lugar geométrico das coincidências”. Para os surrealistas, trata-se de uma acumulação de coincidências que conjecturam a um encontro com alguém, podendo ser de ordem amorosa ou inexorável – no sentido de ser inevitável e mesmo com desfecho ruim ou não. Na obra *Nadja*, escrita por Breton em 1928, tem-se o exemplo emblemático do *acaso objetivo*, como narrado pelo próprio autor, quando diz:

Não tenho intenção de narrar, à margem do relato que vou empreender, senão os episódios marcantes de minha vida *tal como a posso conceber fora de seu plano orgânico*, ou seja, na própria medida em que ela está confiada ao acaso, do mais ínfimo ao mais alto grau, e recalitrando contra a ideia comum que dele faço, introduzir-me no mundo como que proibido das aproximações repentinas, das

petrificantes coincidências, dos reflexos em que se sobressai outra manifestação além da mental, [...] (BRETON, 1987, p. 19, grifos do autor).

Mais adiante, esclarece a respeito de sua narrativa permeada pelos acasos:

Não se espere de mim a narrativa integral do que me foi dado experimentar nesse domínio. Limitar-me-ei aqui lembrar sem esforços de fatos que, independentemente de qualquer instância de vontade, ocorreram comigo, [...] (BRETON, 1987, p. 21-22).

Sendo assim, seguindo pelos caminhos do *acaso objetivo*, logo no primeiro encontro entre ele e Nadja – personagem da obra –, como também nos posteriores, ocorre uma sequência sincrônica de coincidências. Fato que se pode observar nos excertos a seguir:

De repente, a cerca de uns dez passos de mim, vindo no sentido oposto, vejo uma jovem pobremente vestida, que também me vê, ou já me vira [...] (BRETON, 1987, p.66).

De repente, sem que estivesse prestando a menor atenção aos transeuntes, não sei que rápida marcha, lá, na calçada da esquerda, à entrada da rua Saint-Georges, me faz quase cair duro. Era como se Nadja acabasse de passar [...] Eis que por dois dias consecutivos a encontro [...] (BRETON, 1987, p. 94).

Percebe-se, portanto, através dessa sucessão de fatos que vão ocorrendo por meio de coincidências, nessa obra, esses encontros entre os protagonistas, de forma constante, em horas e lugares imprevisíveis e inesperados. E, esses encontros fortuitos com alguém, além de rituais de passeios pela cidade de Paris para encontros insólitos, de encontrar casualmente objetos, de premonições, de coincidências imensuráveis, que propiciam a mesma significação que o sonho e mesmo da metáfora que produz luz entre palavras e significados, uma vez que auxiliam na aproximação de duas realidades distintas, “da aproximação, por assim dizer, fortuita dos dois termos que fulgiu uma luz especial” (BRETON, 1985, p. 70). Esse *acaso objetivo*, então, pode estar associado a encontros entre dois termos aliados a outros elementos, inclusive, como em *Nadja*, o encontro ou mesmo à espera de uma figura feminina.

André Breton (1971), em alguns capítulos de seu livro *O amor louco*, aborda, de forma teórica, o seu conceito sobre esse tão desejado *acaso objetivo*. E, nesse seu propósito de “situar o debate a um nível sensivelmente mais elevado [...] no ponto

fulcral daquela hesitação que nos assalta o espírito ao pretendermos definir o que será o acaso” (BRETON, 1971, p.30), apresenta conceitos de Aristóteles, Cournot, Poincaré, até chegar, segundo ele, “à concepção dos materialistas modernos” (1971, p. 30), momento em que interpreta e concilia, “com certa audácia, o pensamento de Engels e de Freud” (1971, p. 30, grifos do autor), que define: “**o acaso seria a forma da necessidade exterior se manifestar, ao abrir caminho através do inconsciente humano**” (1971, p. 30, grifos do autor) – percebe-se, portanto, o recurso para a operação do inconsciente, novamente utilizado, abrindo portas para a expressão artística.

Breton, nessa discussão sobre o *acaso objetivo*, apresenta ainda o fator mágico-circunstancial, sobre o qual atesta:

O mágico-circunstancial [...], só pode, por definição, manifestar-se, graças a uma análise profunda e rigorosa das **circunstâncias** que lhe deram azo. Não esqueçamos [de] que isso pressupõe um certo grau de credulidade em relação a determinado facto [sic], ou conjunto de factos [sic], de aparência mais ou menos milagrosa (BRETON, 1971, p. 31, grifo do autor).

Para que o *acaso objetivo* ocorra, portanto, faz-se necessário esse mecanismo propulsor entre uma espécie de magia e elementos circunstanciais. Porém, para esse intercurso, precisa existir uma associação ao *desejo* do encontro, que pode ser apreendido quando Breton profere: “Creio ter conseguido explicar que tanto uns como outros pressupõem um denominador comum, o qual se situa no espírito do homem e mais não é do que o seu **desejo**” (BRETON, 1971, p. 32, grifo do autor). Esse desejo, assim, funciona como um princípio gerador do processo mágico-circunstancial para o *acaso objetivo*.

Para o autor, por conseguinte, esse desejo pode estar em objetos e mesmo em encontros fortuitos, mas ele deve estar presente como um entusiasmo propulsor que o impele para tal intento, é o que se constata em um fragmento de sua obra *O amor louco*,

Ainda hoje, apenas espero colher os frutos da minha disponibilidade, desta minha sede de ir **ao encontro** de tudo que, estou certo, me mantêm em misteriosa comunicação com os outros seres disponíveis, como se algo houvesse que nos impelisse a uma súbita união. Gostaria que minha vida não deixasse atrás de si outra coisa que não

fosse o simples murmúrio de uma canção de quem está de atalaia, uma canção para enganar o tempo de espera. Independentemente do que possa ou não acontecer, a espera é que é, na realidade, magnífica (BRETON, 1971, p. 33-34, grifos do autor).

Todos esses fatores, portanto, entre coincidências circunstanciais, atreladas ao desejo em constituí-las, contribuem para ressaltar a luta dos surrealistas contra a razão e a lógica, trazendo à tona o enaltecimento da intuição, do acaso furtivo, de certo senso de mistério dos acontecimentos, da instrumentalização desse trabalho mental apoiado no inconsciente freudiano, que se encontra separado da lógica cotidiana. Dessa forma, o acaso objetivo, “muitas vezes, pode ser encarado como a escrita automática do destino” (REBOUÇAS, 1986, p. 55).

Significativos também são os procedimentos utilizados em grupo na realização dos *jogos surrealistas*, que também buscavam criar imagens poéticas, no momento em que se reuniam em sessões – vistas “quase como rituais” – e praticavam jogos de forma lúdica e corporativa. Essa atividade integrada corroborava para a unidade do grupo, como se percebe pela declaração de Paul Éluard,

Frequentemente e de bom grado vários de nós nos reuníamos para juntar palavras ou desenhar fragmentos de personagens. Quantas noites passadas criando com amor toda uma multidão de *cadavres exquis*. A rivalidade consistia em quem encontraria mais encanto, mais unidade, mais audácia nessa poesia determinada coletivamente. Não havia mais preocupação alguma, nenhuma lembrança da miséria, do aborrecimento, do hábito. Nós brincávamos com as imagens e não havia perdedores. Cada um queria que cada vez mais seu vizinho ganhasse; queríamos dar tudo ao nosso companheiro. O apetite de maravilhoso estava saciado. Nós nos tornáramos um só. (ÉLUARD, 1974, p. 35 apud REBOUÇAS, 1986, p. 49-50, grifos do autor).

O jogo denominado *cadavre exquis* surge a partir do “exemplo que se tornou clássico e deu seu nome ao jogo, [e] relaciona-se à primeira frase obtida desta maneira: O cadáver – delicado – beberá vinho novo” (DUPLESSIS, 1963, p. 46, grifos do autor). O jogo consistia em construir, em uma folha de papel, uma estrutura frasal ou então um desenho. O primeiro participante escrevia ou desenhava algo, após dobrava o papel, para que o próximo participante não enxergasse o que foi realizado; em seguida, passava-o subsequentemente para o próximo participante aplicar sua contribuição, seja com uma nova palavra ou com o seguimento do desenho inicial. Quando a folha de papel estivesse preenchida por todos, ao final, desvelava-se o

resultado da criação do imaginário de todos os participantes. Dessa forma, ocorriam frases como: “O vapor alado seduz o pássaro fechado a chave... a ostra do Senegal comerá o pão tricolor” (DUPLESSIS, 1963, p. 46). Segundo Michel Carrouges,

[...] esse jogo é uma espécie de escrita automática, pois cada jogador é obrigado a escrever de maneira espontânea, sem preocupação. Mais do que isso, é um gerador de acasos objetivos, isto é, encontros surpreendentes (CARROUGES apud REBOUÇAS, 1986, p. 50)

Percebe-se que as buscas por mecanismos que perfaziam uma entrada nos processos inconscientes eram realizadas intensamente e das mais variadas formas, sempre no intuito de libertação de uma mentalidade crítica, da razão, ou mesmo de qualquer processo que significasse um padrão já estabelecido.

Além de *cadavre exquis*, existiam outros jogos como: o *jogo de perguntas e respostas* que consistia em um participante interpelar com uma pergunta e outro, sem ouvi-la, contrair com uma resposta fortuita, como no exemplo de Duplessis:

S. – Que é a lua?

B. – É um vidraceiro maravilhoso.

N. – Que é primavera?

S. – Uma lâmpada alimentada por vaga-lumes. [...] (DUPLESSIS, 1963, p. 47).

Em outro jogo denominado *Um no outro*, um jogador saía do recinto e pensava em um objeto com o qual deveria identificar-se; em sua volta, os demais participantes denominam um objeto com o qual ele deve caracterizar-se, conforme se pode verificar no exemplo,

Eu sou um caminho duplo sob a neve, confundindo-se com a paisagem. Todos os dias sou visitado por passantes que me comunicam calor e imprimem suas marcas; sou o passeio preferido dos namorados. Quase todos recorrem a mim para longas viagens praticamente sem sair do lugar (BÉDOUIN apud REBOUÇAS, 1986, p. 52).

Trata-se de um jogo que se estabelecem analogias de forma enigmáticas com resultados surpreendentes, pois “conta-se que esse jogo teve a reputação extraordinária de não registrar nenhum fracasso, como se o pensamento de todos os jogadores estivesse sintonizado” (REBOUÇAS, 1986, p. 52).

Sendo assim, entre os inúmeros jogos realizados, cada participante intervinha com seu desejo próprio, subvertendo de certa maneira o discurso literário, fato que os contemplava com um desprendimento de um espírito crítico, das convenções próprias da razão, da lógica, de comportamentos preestabelecidos ou mesmo de qualquer formalismo convencional.

Ademais, foram numerosas as práticas surrealistas, que além de variadas e distintas, foram atípicas e incomuns para a época, como o método *crítico-paranóico* de Salvador Dali, que incentivava a interpretação de associações relacionadas ao estado de delírio; também, as *deambulações*, baseadas na tradição iniciática, fusionando real e espiritual; bem como os *estudos do psiquismo humano*, relacionado aos estados patológicos, em que simulavam delírios, objetivando formas de alienação mental.

Conjuntamente a esses, o *humor negro*, que rejeitava o sentimentalismo, com associação de elementos macabros, absurdos, ou mesmo o tema da morte, ao cômico, almejando também um processo libertário dos padrões culturais instituídos; bem como os *grandes transparentes*, prática em que Breton os relacionava com seres hipotéticos, associando-os ao medo e ao acaso; o *objeto surrealista*, associado ao desejo e ao erotismo; o *ready mades*, que para Duchamp seria o caminho para a antiarte; o *amor louco*, amor total de um ser para outro, que para Breton seria a única via natural e sobrenatural para a vida; a *art brut*, realizada pelos que não possuíam uma educação artística, por exemplo, doentes mentais, reclusos e médiuns; a *alquimia*, estudos da ciência oculta, na busca de paralelos com a poesia pura (DUPLESSIS, 1963).

Em síntese, trata-se de um desenvolvimento artístico com uma gama incomensurável de estudos e práticas potencializadas até hoje, as quais influenciaram, de certa forma, as mais distintas formas de artes.

Todos os estudos, bem como as práticas realizadas pelo Surrealismo, estiveram pautados nessa captura por um discurso do inconsciente freudiano, o que explica essa busca incansável por uma surrealidade e esses conteúdos não manifestos, no sentido de atingir o *maravilhoso*; essa realidade que ultrapassa os modos de pensar convencionais e lhes garante a liberdade total de expressão artística.

CAPÍTULO III

3 A IMAGEM SURREALISTA

3.1 A IMAGEM: UM ASPECTO INSPIRADOR AO SURREALISMO

*A imagem é uma criação pura do espírito.
Ela não pode nascer da comparação,
mas da aproximação
de duas realidades mais ou menos remotas.
Quanto mais longínquas e justas forem as afinidades
de duas realidades próximas, tanto mais forte
será a imagem – mais poder emotivo
e realidade poética ela possuirá...*

(Reverdy, 1918 apud Breton, 1985, p. 52, grifo do autor)

Quando, em seu primeiro manifesto, Breton cita essas palavras de Pierre Reverdy, ele anuncia sua aquiescência de concepção da imagem sobre a prática surrealista, ou seja, as imagens não devem ser invocadas, mas sim apresentarem-se de forma espontânea, como se fossem “centelhas escapando do inconsciente”, que irão iluminar o artista para sua obra. E, quando compara as imagens surrealistas com as imagens do ópio, diz que essas imagens – resultantes do ópio – não são mais evocadas pelo homem, mas que “se lhes oferecem, espontaneamente, despoticamente. Não pode mandá-las embora, porque a vontade não tem mais força e não mais governa faculdades” (BAUDELAIRE, 1997 apud BRETON, 1985, p. 69). Ou seja, esse comparativo aponta para uma espécie de espontaneidade que será praticada através de uma “busca” no inconsciente, que poderá decorrer das mais variadas práticas surrealistas, dentre elas a *escrita automática*. Assim, essa atmosfera surrealista, criada pela escrita automática, permite a produção de imagens também criando uma associação de realidades, as mais distintas possíveis, e que não são associadas de forma comparativa, pois deverão ser realidades incompatíveis e desassociadas de forma natural, uma vez que “cada imagem – ou cada poema composto de imagens – contém muitos significados contrários ou díspares, aos quais

abarca ou reconcilia sem suprimi-los” (PAZ, 1996, p.38). E é da aproximação desses contrários que brilha uma luz especial, “a luz da imagem” (BRETON, 1985, p. 70). Isso implica afirmar que a imagem deverá associar realidades distintas, no intuito de buscar no inconsciente essa “centelha”, ou fagulha, como se pode perceber na fala de Breton,

O princípio da associação de ideias, tal como o concebemos, opõe-se a isso. Ou então seria preciso voltar a uma arte elíptica, condenada por Reverdy, como também por mim. É forçoso, portanto, admitir que os dois termos da imagem não são deduzidos um do outro pelo espírito *em vista* da centelha a produzir, que eles são os produtos simultâneos da atividade que denomino surrealista, limitando-se a razão a constatar e a apreciar o fenômeno luminoso (BRETON, 1985, p. 70-71, grifos do autor).

Esse “fenômeno luminoso”, segundo Breton, ocorre da aproximação fortuita entre dois termos, o que causaria uma luz especial “a luz da imagem, a qual somos infinitamente sensíveis” (BRETON, 1985, p. 70, grifos do autor). E o valor dessa imagem dependerá da centelha obtida, assim, caso essa centelha de luz não existir, “como na comparação”, esse brilho, essa luz especial não se produz. Essas imagens são, segundo Castiglioni (2014, p.100), “aquellas surgidas de dos realidades lo más lejanas posibles”⁶, quando nos apresenta a visão do poeta surrealista argentino,

Pelegriñi valoriza las aproximaciones insólitas, a las que define como el resultado de “la capacidad que tiene la imaginación de captar relaciones que la razón jamás hubiera sospechado” constituyendo “un símbolo de la unión de los contrarios, de la identidad de los opuestos”, lo que está relacionado con la creación y, en definitiva, con lo maravilloso.⁷ (CASTIGLIONI, 2014, p. 100, grifos do autor).

Percebe-se que para os Surrealistas, todas as técnicas buscam atingir o *maravilhoso*, isto é, uma espécie de suprarrealidade, que foi conquistada nessa “aventura poética”, como diz Breton, que buscava uma resolução futura para dois estados, aparentemente tão contraditórios, “o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de *surrealidade*” (BRETON, 1985, p. 45, grifo do autor).

⁶ “São aquelas que surgem das realidades mais distintas possíveis” (tradução nossa).

⁷ Pelegriñi valoriza as aproximações insólitas, que ele define como resultado da “capacidade que a imaginação tem de captar as relações que a razão jamais teria suspeitado”, constituindo “um símbolo da união dos contrários, da identidade dos opostos”, o que está relacionado com a criação e, por fim, com o maravilhoso (tradução nossa).

O escritor e renomado teórico da poesia moderna, Octavio Paz, em sua obra *Signos em Rotação*, quando discorre sobre a questão da imagem, apresenta uma concepção que corrobora com essa perspectiva surrealista,

Épica, dramática ou lírica, condensada em uma frase ou desenvolvida em mil páginas, toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si. Isto é, submete à unidade a pluralidade do real. (PAZ, 1996, p. 38).

É dessa mesma ótica que os surrealistas divisam a imagem, isto é, na aproximação de realidades distintas para que, com a união dos contrários, surjam outras imagens que abrirão caminho também para uma pluralidade de sentidos, criando outras “realidades”, como aponta o teórico,

O poeta nomeia as coisas: estas são plumas, aquelas são pedras. E de súbito afirma: as pedras são plumas, isto é aquilo. Os elementos da imagem não perdem seu caráter concreto e singular: as pedras continuam sendo pedras, ásperas, duras, impenetráveis, amarelas de sol ou verdes de musgo: pedras pesadas. E as plumas, plumas: leves. A imagem resulta escandalosa porque desafia o princípio de contradição: o pesado é o leveiro. Ao enunciar a identidade dos contrários, atenta contra os fundamentos do nosso pensar. Portanto, a realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade. O poema não diz o que é e sim o que poderia ser. Seu reino não é o do ser, mas o do "impossível verossímil" de Aristóteles. (PAZ, 1996, p. 38, grifos do autor).

O que vem respaldar o sentido de imagem surrealista, pois os contrários não perdem seus sentidos, mas se interpenetram – na medida em que são auxiliados pela apresentação de contrários – para, através da imaginação, criarem outras realidades, proporcionando a criação de novos elementos simbólicos, estabelecendo outras perspectivas do real, as quais auxiliam para os resultados da almejada suprarrealidade dos surrealistas.

Breton, em seu primeiro manifesto, quando cita um exemplo de imagens de Reverdy: “*O dia se desdobrou como uma toalha branca*” (1985, p. 70, grifos do autor) acredita no processo de associação de ideias acontecendo e não na comparação de duas realidades, ou seja, essa associação ocorre através da aproximação dos termos, que brilham, segundo ele, “*uma luz especial, a luz da imagem*”, (1985, p. 70, grifos do autor).

É nesse contexto que surge a poética surrealista, ou seja, na busca do maravilhoso, dessa suprarrealidade no sentido de uma realidade que está além dessa em que se vive, uma realidade que deve ser sempre ampliada, em uma espécie de realidade absoluta que funde o real e o imaginário⁸. Somente dessa forma realizar-se-á o processo poético para os surrealistas. Nas palavras de Ferdinand Alquié (1973, p. 39), “la poésie est en effet le pont qui unit le monde de la réalité quotidienne et celui du rêve merveilleux, et ce pont demeure le seul pour qui veut conserver la lucidité.”⁹

Breton, em seu primeiro manifesto, apresenta um exemplo desse processo de imagens para a construção poética,

Certa noite então, antes de adormecer, percebi, nitidamente, articulada, [...] uma frase bem bizarra que me alcançava sem trazer indício dos acontecimentos aos quais, segundo o testemunho da minha consciência, eu estava preso, nessa ocasião, frase que me pareceu insistente, frase, se posso ousar, *que batia na vidraça*. [...] Na verdade, essa frase me espantava [...] era algo como: “Há um homem cortado em dois pela janela”, mas não poderia haver ambiguidade, acompanhada como estava pela fraca representação visual de um homem andando, e seccionado a meia altura por uma janela perpendicular ao eixo do seu corpo. Fora de dúvida era a simples aprumação no espaço de um homem debruçado à janela. Mas esta janela tendo seguido o deslocamento do homem vi que tratava de uma imagem de tipo bastante raro e logo pensei em incorporá-la a meu material de construção poética. Assim que lhe concedi este crédito ela deu lugar a uma sucessão quase ininterrupta de frases, que não me surpreenderam menos e que me deixaram sob a impressão de uma tal gratuidade que me pareceu ilusório o império que até então eu mantinha sobre mim mesmo, e só pensei então em liquidar a interminável disputa travada em mim (BRETON, 1985, p. 52-54, grifos do auotr).

Assim, por meio de associações de imagens, em analogias sem preocupações com o que “pudesse suceder literariamente”, Breton escrevia o que chamava de “um monólogo”, que tivesse uma fluência tão rápida que o espírito crítico não pudesse emitir nenhum julgamento, como se fosse um “pensamento falado” – tanto quanto possível, segundo ele – sem espírito crítico, sem julgamentos, simplesmente escrevendo as imagens que vinham à mente, em um processo que facilitava o

⁸ Importante salientar que o termo “Surreal”, como concebemos atualmente, no sentido de estranho, bizarro ou mesmo absurdo, desvia-se do sentido dado pelos surrealistas naquela época, uma vez que objetivavam um sentido de transgressão de uma verdade sensível, daquilo que está para além do real, que se encontra no domínio da imaginação ou mesmo do sonho.

⁹ “A poesia é, na verdade, a ponte que une o mundo da realidade cotidiana e do sonho maravilhoso, e esta ponte continua sendo a única para quem quer manter a lucidez” (tradução nossa).

desenvolvimento literário, dando continuidade à escrita de forma natural e despreziosa, de forma que tal processo fazia-o acreditar “cada vez mais na infalibilidade de meu [seu] pensamento em relação a mim [a ele] mesmo” (BRETON, 1985, p. 55), o que acabaria, por fim, em várias páginas escritas.

Nesse processo, então, Breton sinaliza para a *escrita automática* como elemento fundamental para associações de ideias; porém, não comparativas tampouco utilizando-se da razão, mas através de um processo associativo simultâneo, no qual a razão somente constatará e apreciará o “fenômeno luminoso” resultante de tal processo, como ressalta:

E assim como a centelha aumenta quando produzida através de gases rarefeitos, a atmosfera surrealista criada pela escrita automática, que fiz questão de colocar ao alcance de todos, presta-se especialmente à produção das mais belas imagens. Pode-se dizer até que as imagens aparecem nesta corrida vertiginosa como os guiões [sic] únicos do espírito. Aos poucos o espírito se convence da suprema realidade das imagens. Limitando-se no começo a lhes prestar sujeição, logo ele percebe que lisonjeiam sua razão, aumentam, outrossim, seu conhecimento. Ele toma conhecimento dos espaços ilimitados onde se manifestam seus desejos, onde se reduzem sem cessar o pró e o contra, onde sua obscuridade não o atraiçoa. Ele vai, conduzido por essas imagens que o seduzem, que apenas lhe dão tempo para soprar os dedos queimados. É a mais bela das noites, a *noite dos fulgores*: perto dela, o dia é a noite (BRETON, 1985, p. 71, grifos do autor).

Sendo assim, percebe-se que através do “automatismo psíquico puro”, como salienta Breton, na própria definição de Surrealismo, tanto poesia e prosa como também a pintura deveria se “originar do encadeamento das primeiras palavras ou imagens que ocorressem à mente” (BRADLEY, 1990, p. 21).

Nota-se que, para a linguagem poética, estava delimitado o processo a percorrer. Para a prosa, todavia, tornava-se um pouco mais difícil adentrar o inconsciente e utilizar-se da escrita automática, o que justifica talvez o fato de os surrealistas desprezarem o romance e declararem que apenas o romance gótico alcançaria o “maravilhoso”, já que para Breton ele não é fantástico, pois “o que há de admirável no fantástico é que não há mais fantástico: só há o real” (BRETON, 1985, p. 46). Apesar do próprio livro de Breton, *Nadja*, ser considerado uma prosa, no entanto, o que era para ser uma autobiografia, acaba por desenvolver-se com certa mistura entre ensaio, autobiografia e narrativa, entremeado de certo lirismo próprio do

movimento; o que é bastante eficaz para o estudo da constelação dessa estética vista pela mediação da imagem feminina surrealista.

Para as artes plásticas, todavia, “o automatismo significava confiar na força criativa da linguagem visual. O veículo, para elas, era a mancha, mais que a palavra” (BRADLEY, 1990, p. 21). Os artistas, assim, buscando um desenho automático, ou seja, deixando-se levar pelo pensamento que viesse à mente, na tentativa de trazer imagens do inconsciente – às vezes em estados alterados de consciência – criavam alguns traçados, através de um lápis, direto para o papel, formando, muitas vezes manchas, que seriam o ponto de partida para a sua realização artística.

Para a pintura, então, o caminho para o *maravilhoso* não parecia muito fácil a princípio. No entanto, a pintura desencadeou várias técnicas que foram desenvolvidas através dos primeiros princípios de Breton, no sentido de “captar as imagens da imaginação desimpedida” (BRADLEY, 1990, p. 21), que consistia em criar imagens dissociadas da vontade do artista, as quais poderiam ser desenvolvidas pelo *acaso*, pelos *jogos surrealistas* – colaborativismo – ou mesmo pela “analogia entre pintura e poesia com o fim de forçar a linguagem plástica a se assemelhar à linguagem verbal falada ou escrita” (1990, p.22). Dessa forma, nasceram as técnicas de *pintura com areia*, descobertas por André Masson, que espalhava cola ao acaso sobre um papel ou mesmo uma tela, para depois jogar areia sobre essa cola, processo que resultava em manchas que o inspiravam para a continuidade de seu desenvolvimento artístico. Miró praticou essa técnica também e “diz-se que certa vez ele iniciou uma pintura ao redor de manchas de geleia que tinham atingido a tela” (1990, p.22). Marx Ernst desenvolveu a *frottage* [esfrega] e a *grattage* [raspadura], que também ofereciam manchas involuntárias, que forneceriam inspiração para sua arte definitiva e consistiam em, primeiramente, esfregar uma demão de tinta sobre a tela e, posteriormente, raspá-la, formando borrões automáticos e espontâneos. O *colaborativismo*, que era realizado por dois ou mais artistas, consistia em criar imagens que se desprendessem da mente individual e consciente, criando jogos verbais e visuais que captassem o inconsciente, no sentido de desenhar a partir da imaginação livre.

Nessa perspectiva, entre essas e várias outras técnicas já citadas anteriormente, utilizadas em todas as manifestações artísticas, os artistas plásticos surrealistas buscavam no inconsciente as imagens para desenvolverem suas artes, sejam de forma falada, escrita ou mesmo “pensada”, no sentido de se libertarem do

uso convencional e criarem imagens de forma automática, espontânea, desligando-se de seus usos pré-estabelecidos. O que leva a perceber que, tanto poesia como pintura se encontram atreladas ao domínio do *maravilhoso*. Essa busca constante de uma *surrealidade*, que transcende o lugar comum e oferece uma realidade ampliada, não buscava implantar um estilo, mas desconstruir uma realidade imposta como sendo a única considerada como verdadeira; uma realidade, de acordo com os surrealistas, que foi socialmente produzida. E, nesse sentido, para desvencilhar-se de uma imagem já concebida, buscou-se também uma imagem que estivesse livre de um condicionamento social, no sentido de não “reduzir a imaginação à servidão” (BRETON, 1985, p. 35). Ou, ainda, segundo o surrealista Sérgio Lima (1995, p. 227), “as artes plásticas e a poesia, aquelas que se ocupam em essência do imaginário, por definição, são o resultado de um pensamento mágico, de um gesto cuja energia é a memória de uma imagem”.

Para os surrealistas, portanto, a importância da imagem, como “criação pura do espírito” e inspiradora da poética do movimento, é extremamente relevante. Segundo Lima, quando o Surrealismo estava explodindo como um movimento e mesmo desde o seu primeiro *Manifesto Surrealista*, ele foi “o único (e segue sendo) movimento intelectual, contemporâneo, a reivindicar plenamente a importância capital da Imagem e sua primazia absoluta, vinculada ao questionamento do ser e como o próprio fundamento da Poesia” (LIMA, 1995, p. 421, grifo do autor).

Todavia, importante salientar que a concepção de imagem para os surrealistas apresenta uma particularidade comum ao movimento. Para entender esse conceito de imagem dos surrealistas, parte-se do conceito de arte para Duchamp: a “arte não é uma atividade criativa, pois é um processo ou meio de expandir a consciência” (apud LIMA, 1995, p. 422), assim, para os Surrealistas, a criação é “a qualidade de dar passagem ao fluxo luminoso sobre um material e, no processo de uma linguagem [...], que se estabelece como poder de transformação” (LIMA, 1995, p. 422). Criatividade para os surrealistas, então, seria “invenção e produção”, ao passo que criação é “descobrimento e reprodução”. Sendo assim, o processo dessa atividade é que dará à imagem “a qualidade de descobrimento”.

À vista disso, o conceito de imagem para os surrealistas, segundo Lima, é que “a imagem é uma revelação”, pois,

A imagem é a ‘percepção’ de um descobrimento onde o sujeito e o objeto se interpenetram, numa *afinidade*, é a percepção/sensação de uma unidade, de uma revelação.

Em consequência disso, diríamos que a imagem germina num outro plano e se configura, pela visão ativa (ou imaginação), como sensação, no plano da arte (plástica e/ou poética) – isto é, pelo artifício, numa linguagem. [...]

Geralmente entende-se Imagem como algo que é ou foi feito. Assim, somos habituados, educados e acostumados a esquecer que antes de fazer qualquer coisa nós a sentimos ou não. E é aí, nessa área do sentir, que se situa a Imagem, já que a Imagem é a impressão (o sentido) de algo que vemos ao olhar, de algo que sentimos/vimos, de algo que nos desperta – que desperta o ser em nós, pois a Imagem é, inicialmente, a memória de algo que foi sentido por alguém (é um feito e não um dado) – alguém, alguma pessoa esteve diante desse fato, dessa coisa, dessa situação ou dessa luz e essa relação (desse alguém com isso) a memória nos traz configurada em Imagem (LIMA, 1995, p. 423-424, grifos do autor).

Os surrealistas, assim, reconhecem a imagem como a maior experiência de consciência que se pode ter diante de uma experiência real, pois é a imagem que traz a lembrança dessa experiência, é a imagem em sua forma particular e única, segundo eles, “que nos divertiu ou provocou ou desorientou, enfim, [...] que nos emocionou ou emociona” (LIMA, 1995, p. 424).

Percebe-se assim, que essa questão emotiva/provocativa, ou mesmo desnorreadora, provocada pela imagem é que cria esse fluxo de revelação, que, segundo Reverdy “apenas o espírito” consegue apreender essas relações que constituem a imagem (LIMA, 1995, p. 424). Em suma, para os surrealistas, “a imagem é a ‘carne’ espiritual” (1995, p. 419, grifos do autor).

E, essa experiência de imagem contemplada pelos surrealistas, inclui a Imagem da Mulher, um dos temas centrais do surrealismo. Segundo Lima, é no surrealismo que a mulher ocupa uma posição distinta, uma vez que é a “posição onde a mulher é cantada em todo o seu esplendor” (1995, p.421).

Maurice Leibovici, em um estudo sobre “A condição feminina na Bíblia”, escreve:

No texto bíblico, é após a aparição da mulher no seu campo visual que o homem irá, pela primeira vez, tomar a palavra. A função que a mulher vai então preencher será o de fazer falar o homem, permitindo-o de se ver, justamente porque ela não lhe é essencialmente semelhante (LEIBOVICI, 1986, p. 39 apud LIMA, 1995, p. 441).

Segundo Lima, todo o fascínio tem uma relação entre sujeito e objeto característico do ser humano – no âmbito da imagem, esclarece – o que caracteriza também o masculino e o feminino, ou seja, “o igual daquela de uma diferença, a do homem e da mulher, como experiências distintas do humano” (LIMA, 1995, p. 441). Essa relação, então, acaba por desdobrar-se entre “Eu e Tu”, em função da presença do outro, de modo que essa distinção só se realiza de maneira viva nessa diferença, a qual “re-introduz a mulher e/ou a questão do feminino, geralmente omitida, quando não desqualificada” (1995, p. 441). Mas a mulher, segundo o autor, “está implícita na Imagem e na Palavra que a segue” (1995, p. 441, grifo do autor).

Para o autor, ainda, o sentido do ver é o que mais impressiona, “é o mais forte de todos, o que mais espelha. E o que configura a imagem inesquecível” (1995, p. 441), e é por ele, por esse sentido, que o homem estabelece a imagem do seu desejo, por essa imagem que é ativa ou mesmo nessa figura dinâmica, que “o homem reclama a sua figuração, isto é, a sua ação de imaginação: a ação do imaginário sobre as imagens” (1995, p. 441). Esse encanto, essa fascinação do olhar serve de condutor ao sublime, ao maravilhoso.

Percebe-se também a importância do imaginário para os surrealistas, mesmo sobre a própria imaginação já constituída, no sentido de ir além dessa imagem, pois consideram a imaginação “a grande rainha do mundo. Ela é a genial aventura, da que a Razão permanece apenas como o corpo-morto”, palavras ditas por Saint-Pol Roux à Breton, no ano de 1922 (apud LIMA, 1995, p. 330).

Octavio Paz apresenta um de seus conceitos de imagem ligado a essa questão do imaginário que se aproxima muito da perspectiva surrealista,

A palavra imagem possui, como todos os vocábulos, diversas significações. Por exemplo: vulto, representação, como quando falamos de uma imagem ou escultura de Apolo ou da Virgem. Ou figura real ou irreal que evocamos ou produzimos com a imaginação. Neste sentido, o vocábulo possui um valor psicológico: as imagens são produtos imaginários (PAZ, 1996, p. 37).

A imagem, assim, associada ao imaginário, conduz os artistas surrealistas para além de seus aspectos conceptuais, abrindo portas para um universo simbólico que instigará para a formação de imagens a partir da própria imagem.

A imagem da mulher, então, representada pelo olhar, é baseada em uma espécie de espelho, conforme apresenta Lima,

O homem reconhece, re-conhece na mulher a parte simbólica da parte que ele já tem; essa parte *encontrada* é a que alimenta o desejo, o desejo que anima, que trabalha (dinamiza no vazio/no imaginário) e que, a seguir, passa a *deslocar* e *conectar* a outra parte, para que surja um *todo simbólico* (LIMA, 1995, p. 218, grifos do autor).

Assim, nesse processo de espelhamento, percebe-se que atrelada à imagem da mulher, há outras figurações compreendidas, como o desejo, além da beleza, erotismo, amor (todos sempre no sentido transcendente – transcendência como transgressão e ruptura, não como além metafísico, como destaca Lima), ou seja, para além de seus significados comuns, mas ultrapassando as barreiras do sentido convencional.

Para os surrealistas, o desejo é a estrela guia do Amor, e o corpo seria a casa do desejo, conforme Lima (1995, p. 218), “a imagem mais clara do desejo é o andar que se dá e se institui como o próprio transcender da sensação que o amplia, como querer, como mais-querer”; esse desejo então é que irá criar o processo de reconhecimento ou mesmo espelhamento. O desejo de um homem por uma mulher ocorreria através de um reconhecimento de uma parte que ele já tem nele e encontra nela, em uma espécie de espelhamento.

Porém, há também o descobrimento de outra parte, desconhecida – que para eles seria a provocação da mulher – que faz parte do imaginário, uma vez que para os surrealistas “o imaginário é o espaço do desejo” (LIMA, 1995, p. 218), ou seja, “a experiência que fundamenta a consciência humana é a experiência do outro, da ‘outridade’ e de sua singularidade. O espelhamento do outro é a base do que se entende por erótica” (1995, p.219, grifos do autor). Ou ainda, conforme Ernst Cassirer,

A primeira faculdade com a qual o homem opõe-se às coisas, em tanto que ser independente, é a faculdade de “desejar”. Ao desejar, o homem não aceita simplesmente a realidade das coisas, porém, isto sim, as constrói para si mesmo. No desejo move-se a primeira consciência primitiva: a da capacidade de configurar o ser (CASSIRER, 1964 apud LIMA, 1995, p. 219, grifo do autor).

Desejo, então, compreende mais uma vertente da poética, que apreende também uma transcendência, um estado para além do mundo sensível. Para Rimbaud seria como “reinventar o amor” (apud LIMA, 1995, p. 227), o que equivale também a “re-inventar o feminino e redimensionar a mulher, ou seja, questionar o próprio

processo do amor” (LIMA, 1995, p. 227). De acordo com Lima, “amar, é para nós surrealistas, como a poesia ou a pintura, uma experiência-limite e cuja isenção de paroxismos a desqualifica” (1995, p. 227). Assim, para eles, esse sentido de amor é dado pelo próprio amor, o que possibilita uma consciência de si mesmo, através da própria “experiência de si e não de um parâmetro” (1995, p.227). A respeito disso, expõe Lima,

Assim como a liberdade é algo que se conquista [...], o amor é também algo pelo que se luta no sentido de o buscar em si, na essência mesma do seu encontro e não numa deslocação. O amor nunca é objeto de uma premeditação, pois é o ser amado que o revela em nós – a sua consciência é sempre uma revelação, não uma invenção. (LIMA, 1995, p. 227).

Assim, o amor e o desejo estão atrelados porque também o desejo para os surrealistas não é no seu sentido usual, pois, segundo Lima, no uso comum desejo é compreendido como libido, como instinto e, por isso, derivado do sexo, da atividade sexual. Porém, segundo o autor,

A libido é a parte e/ou reflexo do Desejo no ser da pessoa. E desta força ou luz, que é o Desejo, não se fala [...]. Também se omite que ela vem de fora, simultaneamente é um movimento (de fora para dentro) que nos ilumina (de dentro para fora), quer o queiramos ou não. O Desejo acontece e não pergunta se é oportuno. O Desejo é soberano. [...] O Desejo dá sentido ao ser. [...] O Desejo não é instinto e não faz parte do sexo. O Desejo revela o sexo em seu sentido maior e mais profundo, porque o ultrapassa [...] (LIMA, 1995, p. 219, grifos do autor).

E é nesse sentido que ultrapassa a semântica da palavra, ou seja, que vai além de um sentido corrente, uma vez que o desejo também se desprende do real para o suprarreal – para o *maravilhoso* – que o desejo “é uma vertente da Poética” para os surrealistas, no sentido de que faz parte de uma linguagem amorosa que está além de uma convenção humana, ou seja, além “da condição humana em sua banalidade cotidiana” (LIMA, 1995, p. 219). Dessa maneira, o desejo compreende também uma centelha propulsora para a imaginação, ampliando a realidade, o que contribui para a manifestação do *maravilhoso* surrealista.

Para o teórico Octavio Paz, essa questão do desejo está diretamente relacionada com a imaginação,

O órgão natural do conhecimento não são os sentidos nem o raciocínio; ambos são limitados, e na verdade contrários à nossa essência última, que é desejo infinito: "Menos do que tudo não pode satisfazer o homem". O homem é imaginação e desejo; [...]. Por obra da imaginação o homem sacia o seu infinito desejo e converte-se ele mesmo em um ser infinito. O homem é uma imagem na qual ele mesmo se encarna. O êxtase amoroso é essa encarnação do homem em sua imagem: uno com o objeto de seu desejo, uno consigo mesmo (PAZ, 1996, p. 80, grifos do autor).

Dessa forma, o desejo contribui para essa ampliação da realidade, uma vez que esse desejo é criado pela própria imaginação, ao mesmo tempo, que o desejo instiga-o para a criação imaginária, em uma espécie de fusão interna que resulta em uma nova construção de imagem, sempre superdimensionada, ou seja, para além de uma realidade estanque, uma realidade no caminho do maravilhoso. Pois, "se o homem é transcendência, ir mais além de si mesmo, o poema é o signo mais puro desse contínuo transcender-se, desse permanente imaginar-se. O homem é imagem porque se transcende" (PAZ, 1996, p.122).

Quanto à natureza do erotismo para os surrealistas, ele não existe como uma realidade, uma vez que, de acordo com Georges Bataille, "não há realidade erótica propriamente dita porque o erotismo é, por sua própria natureza, representação imaginária" (apud LIMA, 1995, p. 218).

Além disso, há também a Beleza que, para os surrealistas, não se trata do belo, mas é vista como fruto da imaginação, ou seja, "da ação do imaginário e suas correspondências" (LIMA, 1995, p. 329); é a beleza "que dá sentido às coisas e também que dá passagem ao amor". A beleza configura-se como ponto de partida "de todo o pensamento que é a sensação/sensações da Imagem como aparição, como visão e/ou memória" (1995, p. 342). Segundo o mesmo autor,

É a Beleza da centelha provocada pela relação/relações de imagens, essa instauração do maravilhoso, e por ela passa todo o questionamento e a mais-realidade radicada no sensível, no sensual e no erótico, proposto pelo Surrealismo, essa *particular filosofia da imanência*, como frisava Breton – o Erotismo sendo justamente o fio condutor comum às diversas obras que o constituem como Movimento radical, que se dá na realidade, sobre a realidade, e como a plenitude dessa mesma realidade.

O Surrealismo é assim uma operação do Desejo, orientada pela Imagem e sua imanência, incluindo a própria transgressão como possibilidade (LIMA, 1995, p. 342, grifos do autor).

Assim, nessa visão da beleza em sua essência, Lima apresenta a beleza como valorização de uma imagem também de forma imanente. Isso significa que a palavra “beleza” não está encerrada em si mesma, ou seja, não significa olhar para algo e achá-lo bonito ou não, mas sim, a palavra “beleza”, em toda a sua abrangência, em sua plenitude – ou mesmo amplitude –, para além da sua semântica convencional, ou seja, a beleza de estar vivo, a beleza da vida, a beleza dos sentimentos e, assim por diante.

Logo, para os surrealistas significa ultrapassar também essa barreira da semântica convencional, a qual mantém a palavra em um conceito estanque, limitado, fechado por uma construção social. Significa ir além de um conceito já pré-determinado, construído e adaptado por uma sociedade, mas transgredir, atingir seu conceito pleno, indo para um suprassignificado, que os levaria para o “*marveilleux*, o maravilhoso” (BRADLEY, 1999, p. 09).

Percebe-se, assim, a busca por uma profundidade, nas palavras de uma forma geral, em seu sentido mais amplo, original, genuíno, pois se se pensar sobre a palavra vida, por exemplo, quando se fala sobre “vida”, profere-se a palavra ou mesmo utiliza-se da semântica da palavra, como se ela, a vida, estivesse fora do ser – como se fosse uma entidade separada – e sabe-se que ele é a própria vida, ou seja, a vida está no ser e ao mesmo tempo o ser é a própria vida. Porém, no uso corrente, fala-se de vida como se se estivesse fora dela, como se ela fosse uma entidade, e não o ser sendo a própria vida.

E é isso que se percebe nessa busca surrealista, ou seja, o sentido que vai além desse real, que ultrapassa o uso corrente e condicionado socialmente, de todos esses elementos que constituem os seres humanos. Nessa busca, os surrealistas inserem todas essas técnicas que levam ao *maravilhoso*, a uma *suprarrealidade*, ou seja, uma realidade que está além dessa realidade comum, que para eles seria a realidade absoluta, a verdadeira. Inseridos, então, em todos esses elementos – ligados à realidade material e sensível em sua essência – eles partem para a sua transgressão, que transcenderá o sensível para uma suprarrealidade, para o *maravilhoso*, nessa construção de imagem surrealista.

À vista disso, todos esses sentimentos/palavras como Beleza, Desejo, Erotismo, Amor e a figura da Mulher, atrelada a eles, são elementos constituintes da imagem para a realização poética no seu sentido mais profundo e verdadeiro, uma

vez que para os surrealistas havia uma ânsia nessa busca de transformação do homem, de refazê-lo ou mesmo de desconstruir essa crença no real, socialmente produzido, a fim de buscar uma nova concepção de linguagem através de uma forma nova, original em sua própria essência, pelo mergulho no inconsciente, no sentido de fundir o mundo real e o imaginário, rompendo com o pré-estabelecido pela sociedade – muitas vezes já solidificado e aceito convencionalmente – para criar um novo mundo a partir de sua própria imaginação, apresentando, assim, uma nova produção artística, pois como salienta Octavio Paz (1996, p. 122) “se o homem é transcendência, ir mais além de si mesmo, o poema é o signo mais puro desse contínuo transcender-se, desse permanente imaginar-se. O homem é imagem porque se transcende”. Ou seja, a própria imagem surrealista transcende e vai além da imagem em si mesma, resultante no *maravilhoso*.

Dessa forma, todos esses elementos/sentimentos aqui citados, acabam por contribuir também para a construção da imagem, seja como faíscas propulsoras ou mesmo auxiliando para a entrada no inconsciente na execução das obras, na medida em que atuam como aspectos inspiradores, através dos quais o imaginário do artista atua sobre as imagens, deslocando-as para além de seus aspectos conceituais reais, coroado por uma constelação de símbolos, em uma multiplicidade de imagens que vai além da própria imagem, movimentando-as para o tão almejado *maravilhoso*.

Partindo então dessa proposta vanguardista, que oferece essa fusão de mundos, real e imaginário, através dessa profusão simbólica que emerge do mundo inconsciente para os artistas surrealistas, é que se adentrará em uma leitura nas linhas, nas entrelinhas e mesmo nas imagens que se entrelaçam com o imaginário, para verificação da construção da imagem feminina. No sentido de verificar essa correspondência entre esse discurso teórico proferido e a sua prática apresentada nas expressões artísticas desse movimento.

3.2 ALÉM DA IMAGEM, OS FARÓIS: LIBERDADE, POESIA E AMOR.

O movimento surrealista ou “aventura surrealista” (LIMA, 1995) – ou mesmo nas palavras de Breton “a aventura poética” ou “aventura espiritual” – vai se edificando através da valorização da imagem, pois para Breton “o valor da imagem depende da centelha obtida” e essa centelha especial surrealista só poderá ocorrer através da aproximação fortuita de dois termos que brilham “uma luz especial, *a luz da imagem*, à qual somos infinitamente sensíveis” (BRETON, 1985, p.70, grifos do autor), sendo a imagem concebida como uma unidade do espírito, uma vez que para eles o surrealismo sempre foi um estado de espírito e não propriamente um movimento literário naquela época. Sendo assim, optam pela poesia como forma de expressão porque representa uma maneira de ver o mundo, mantendo uma recusa aos modelos vigentes, o que possibilita a compreensão das misérias de que padece o homem, como apresenta o autor,

O homem põe e dispõe. Depende dele só pertencer-se por inteiro, isto é, manter em estado anárquico o bando cada vez mais medonho de seus desejos. A poesia ensina-lhe isso. Traz nela a perfeita compreensão das misérias que padecemos. [...] Basta se ter o trabalho de *praticar* a poesia (BRETON, 1985, p. 49, grifo do autor).

Esse estado de espírito ou mesmo esse modo de pensar anárquico com relação aos desejos do próprio homem, compreende a liberdade do homem diante de si mesmo, a libertação do espírito humano, que, segundo Breton (1985, p. 49), seria a “maior liberdade de espírito”.

Dessa forma, sendo o Surrealismo um “*não-conformismo* absoluto”, nas palavras de Breton (1985, p. 81, grifo do autor), isto é, uma permanência constante em estado anárquico, de discordância com as convenções estabelecidas pela sociedade – fato declarado já na primeira revista do movimento, em 1924, *La Révolution Surréaliste*, que apresentava “descrições de sonhos, textos automáticos, respostas a pesquisas sobre o suicídio, o amor, [...] onde as tendências do grupo revolucionárias se manifestam nitidamente” (DUPLESSIS, 1963, p. 19), ou seja, apresentaram a todos esse espírito subversivo e revolucionário dos participantes – mostrando, enfim, uma revolta contra todas essas convenções, como se percebe nas palavras de Breton,

Antes de tudo, o Surrealismo é um movimento de revolta. Não é obra de um capricho intelectual, mas sim fruto de um conflito trágico entre as potências do espírito e as condições de vida. Ele nasceu de um imenso desespero diante da condição à qual o homem está reduzido sobre a terra e de uma esperança sem limites na metamorfose humana (BRETON apud LIMA, 1995, p. 78).

Dessa maneira, o espírito revolucionário deve manter-se para a aventura poética. No entanto, ao mesmo tempo, traz consigo também, através dessa postura revolucionária, uma clareza, uma luz, que seria, nas palavras de Breton, “la revuelta, y solamente la revuelta es creadora de luz, y esta luz no puede tomar sino tres caminos: la poesia, la libertad y el amor”¹⁰ (BRETON, 1965 apud CASTIGLIONI, 2014, p. 26).

Assim, essa rebelião surrealista é o principal motor propulsor para os elementos constituintes, ou seja, é o farol principal que leva a tão desejada liberdade e, conseqüentemente, também à poesia e ao amor. Desse modo, edificando-se através desse espírito, acaba por encontrar nele uma compreensão e esclarecimento que poderá desenvolver-se, então, por esses três caminhos: a *liberdade*, o *amor*, a *poesia* – aqui, não como gênero –, todos como pilares iluminadores para os surrealistas, os quais se encontram entrelaçados, uma vez que a poesia, com o espírito revolucionário, perfaz o caminho para essa liberdade almejada, fazendo-se, assim, libertadora; e o amor, como sentimento de exaltação a vida, um valor que acaba dando-lhe sentido, revela-a e a transforma em uma espécie de efeito para a liberdade.

Dessa forma, então, será através da linguagem poética que a poesia torna-se um dos caminhos para se alcançar a liberdade. E essa visão libertadora é no sentido de que mantém o homem em estado anárquico, o que o incita a protestar, a discordar, a transformar-se, fomentando o desejo de liberdade.

O amor, outro caminho para a desejada liberdade dos surrealistas, é o que dá sentido à própria existência e tem a força para mudá-la. Assim, é compreendido “como uma eleição em toda a sua luz e livre de qualquer prejuízo que possa subordinar ou toldar a sua urgência, o seu sentido de clarividência do ser” (LIMA, 1995, p. 205), ou seja, o amor, segundo o poeta surrealista Sérgio Lima,

¹⁰ “A revolta, e somente a revolta é criadora de luz, e esta luz não pode tomar senão três caminhos: a poesia, a liberdade e o amor” (tradução nossa).

[...] não é um sentimento abstrato ou anônimo ou impessoal, ou só social – é o nome da relação a mais íntima a mais intensa e mais transformadora que se passa de alguém numa sorte de ‘síntese’ com outro alguém de um todo humano. Só quem ama sabe amar, porque é o amor que nos ensina, e nos rapta e nos alucina e nos investe de sua suntuosidade – ou sua desmedida. [...]

Só o amor é revelação, é descobrimento, é transformação do desejo em querer ou, melhor, querereres. [...]

Apenas o amor em seu sentido primeiro – o de transporte carnal e espiritual, simultaneamente – portanto projeto (jato, pro-jetado) ou emanência desejante de um querer [...] é que ocupa o centro das atenções do Surrealismo – ao lado da Poesia e da Liberdade, suas três chamas. [...] E está presente em suas formas diversas, mas sempre ascendente por definição. (LIMA, 1995, p. 228, grifos do autor).

Cabe ressaltar que a importância do amor para os surrealistas, como um instrumento transformador, é granjeada em uma época em que o mundo talvez estivesse desacreditado dele, pois se vivia em tempos de pós-guerra, o que trazia consigo certo desgosto, inconformismo e mesmo uma descrença na humanidade. Albert Camus, que não estava ligado ao Surrealismo na época, em sua obra *O Homem revoltado*, corrobora a respeito do tema do amor para os surrealistas,

[...] sabe-se, efetivamente, que Breton escolheu o amor. Na calhordice de sua época, e isto não pode ser esquecido, ele foi o único a falar com profundidade sobre o amor. O amor é a moral em transe que serviu de pátria a esse exilado. Certamente, ainda falta aqui uma medida. Nem política, nem religião, o surrealismo só pode ser uma impossível sabedoria. Mas é a própria prova de que não há sabedoria confortável: “Queremos e teremos o além em vida”, exclamou admiravelmente Breton (CAMUS, 2011, p. 123, grifos do autor).

Percebe-se, então, que o amor vem com essa proposta de mudança, de transformação, porque para eles o amor “não é um ideal ou uma idealização. É uma vivência e só como tal se perpetua em ultrapassamento [sic], em transgressão – ao mesmo tempo erótica e misteriosa e não religiosa” (LIMA, 1995, p. 223).

Mesmo falando de amor, no sentido mais amplo, esse amor está também diretamente relacionado à mulher, como já citado anteriormente, e compreende a figura feminina, uma vez que “no Amor, a mulher passa a ser compreendida e eleita, aceita como *ser* e não como parte ou ainda limitada apenas ao objeto-de-uso” (1995, p. 209, grifos do autor). Percebe-se, então, todas as correlações e interligações entre:

amor, desejo, beleza, erotismo atrelados à mulher, que se ligam à imagem, todos inter-relacionados para além de sua semântica comum, pois atuam em sua essência também como luzes condutoras, como forças criadoras.

Por fim, esses faróis que compreendem liberdade, amor e poesia, encontram-se intrincados um ao outro, pois os caminhos para encontrar a Liberdade, tão almejada pelos surrealistas, percorrem a Poesia e o Amor, que apreendem a Liberdade e, assim, vão complementando-se entre si, nessa tríade surrealista, como em um círculo ininterrupto da aventura surrealista.

Pode-se dizer, então, que o que definiria o Surrealismo é a rebelião, como principal farol para a liberdade, a poesia e o amor, em uma busca incessante por uma liberdade que segue por caminhos distintos, *sui generis*, autênticos, como apresenta Breton quando finaliza seu primeiro *Manifesto Surrealista*,

O surrealismo é o “raio invisível” que um dia nos fará vencer os nossos adversários. “Não tremes mais, carcaça”. Neste verão as rosas são azuis, a madeira é de vidro. A terra envolta em seu verdor me faz tão pouco efeito quanto um fantasma. Viver e deixar viver é que são soluções imaginárias. A existência está em outro lugar” (BRETON, 1985, p.81, grifos do autor).

E esse outro lugar da existência, para os surrealistas, é o lugar onde existe a liberdade, a poesia, o amor. Sempre nessa incansável aventura para suas criações, desenvolvendo uma arte que pudesse libertar o homem de todos os grilhões que o aprisionam e transformá-lo em um ser livre, indo mais além através de sua expressão artística, como almejava Breton (1987, p. 71) “a liberdade, como aspiro, é um permanente quebrar de grilhões [...] é também [...] a sequência de passos mais ou menos longa, porém maravilhosa que é permitido ao homem dar fora dos grilhões”.

E serão esses passos, “fora dos grilhões”, que se irá perscrutar, no capítulo a seguir, no desenvolvimento de seus artefatos artísticos, na poesia e pintura, especificamente na investigação da construção da imagem feminina atrelada à correspondência entre teoria proclamada e prática desenvolvida em suas artes.

CAPÍTULO IV

4 CONFIGURANDO A CONSTELAÇÃO SURREALISTA

As artes plásticas e a poesia, aquelas que se ocupam em essência do imaginário, por definição, são o resultado de um pensamento mágico, de um gesto cuja energia é a memória de uma imagem.

(Sérgio Lima, *A aventura surrealista*, 1995)

Essa “essência do imaginário”, proferida por Lima, para os Surrealistas é propiciada através do mergulho no mundo inconsciente, que perfaz uma caminhada por mundos distintos, ocasionada muitas vezes pela escrita automática e que consagrada seu ápice no maravilhoso. Nesse sentido, adentrar-se-á, nesse capítulo, nas análises de obras poéticas e pictóricas como um processo de amostragem para o resultado desse estudo do movimento surrealista, no intuito de verificar sua natureza vanguardista, de deslindar suas características presentes em suas obras, bem como evidenciá-las.

O papel da imagem, por sua vez, vem aqui representado de forma assaz significativa, uma vez que será por meio dessa investigação que será explorada a construção e representação da imagem feminina no Surrealismo. Sendo assim, será através da exploração do *corpus* escolhido que será verificado o objetivo desta pesquisa, ou seja, a figuração da imagem feminina e a construção simbólica; examinando a correspondência existente entre a teoria apresentada pelos surrealistas e a prática desenvolvida em suas artes, tanto no discurso literário quanto no pictórico.

Nesse diálogo entre literatura e pintura, emerge uma imagem feminina que aparentemente e, mesmo, paradoxalmente, parece manter-se em uma representação tradicional de imagem feminina, mesmo diante das propostas vanguardistas preconizadas pelo Surrealismo, que pregavam uma ruptura com todos esses aspectos tradicionais vigentes na sociedade da época.

Quando se observa uma imagem feminina em algumas obras surrealistas, em um primeiro momento pode-se realmente deparar-se com aspectos bem tradicionais, clássicos ou mesmo românticos – no sentido de construção idealizada. Todavia, apesar dessa primeira percepção, essa imagem feminina poderá apresentar aspectos que vão ao encontro das propostas surrealistas. É o que será verificado no decorrer das análises, para se chegar ao intuito primordial desta pesquisa.

Assim, não se ficará atrelado a uma linguagem – poética ou pictórica – em um sentido textual linear, mas nos elementos que caracterizam uma linguagem da própria imagem, a qual se tornou uma espécie de síntese para os surrealistas, uma vez que a imagem para esses artistas seria, segundo Gérard Durozoi,

[...] a negação da dissociação lógica das coisas, ela manifesta a sua profunda unidade num campo de vidência do qual os verdadeiros poetas serão os exploradores. Ela significa a reconciliação das coisas entre si, o incentivo da reconciliação do homem com todas as coisas, com o universo. [...] A imagem é síntese, e é para tal sínteses iluminantes que tende toda a atividade surrealista (entre o sonho e o sono, a razão e a loucura, o bem e o mal, etc).

[...] A imaginação dos poetas não deixa, com efeito, de se divertir com as aparências exteriores do real: eles metamorfoseiam qualquer coisa numa outra, invertem a ordem dos processos, metem até ao ridículo a irrevogável sucessão da vida e da morte. Eis, por exemplo, G. Hugnet celebrando a vitória do desejo sobre a realidade: “o homem vê, nestas imagens naturais, imagens dele, a alquimia de suas recordações, dos seus delírios... Ele vive as suas alucinações, as alucinações que existem, que foram vividas algures. Vive” (DUROZOI, 1976, p. 202-203, grifos do autor).

Nesse sentido, então, de inverter “a ordem dos processos”, almejando uma arte original, na qual o real funde-se com o imaginário; dessa “alquimia” provocada pelos processos inconscientes, resultando em uma unidade, uma síntese, revelada pela afinidade e imbricamento entre as imagens e o artista é que se estabelece a representatividade da imagem para os surrealistas. Seja pela visão ou pelo sonho, uma vez que se instaura pela sua pluralidade, de forma polissêmica, “uma criação pura do espírito” (REVERDY apud DUROZOI, 1976, p. 202), que não poderá originar-se de uma comparação, mas de uma aproximação de realidades distintas, em que se busca uma unidade entre esses opostos, relacionando-os, no sentido de “comunicar a cada um deles, qualquer que seja um vigor que lhe faltava enquanto considerado isoladamente” (DUROZOI, 1976, p. 203). Assim, realidade e irrealidade formam uma indissolúvel unidade.

A imagem da mulher vem, aqui, então, como a grande musa inspiradora para os surrealistas. Nas escritas automáticas de Breton, por exemplo, à mulher é facultada a imagem de poder, de sensualidade, como também a concepção de “salvação terrestre”. Além da sua vocação transcendente, de sua irracionalidade sobre o racional masculino – o que traz uma percepção, de imediato, da ideia dessa irracionalidade reportada ao processo inconsciente. Segundo Gerárd Durozoi (1976, p. 219), a mulher, para os surrealistas, “realiza, com efeito, a paradoxal missão de mergulhar o homem na pele material do corpo e de lhe abrir simultaneamente o mundo das revelações maravilhosas”, como uma espécie de mediadora entre os mundos real e irreal, contribuindo para o artista em sua jornada ao mundo surreal, ao maravilhoso. Segundo Durozoi, para os surrealistas,

As mulheres são fadas que dão sentido ao mundo, quer dizer, que confiam as suas chaves aos poetas: “Quando o destino te enviou ao meu encontro, pousava em mim a maior sombra e posso dizer que foi em mim que essa janela se abriu” (DUROZOI, 1976, p. 220, grifos do autor).

Assim, os surrealistas consideram a figura feminina como uma espécie de força transformadora, como um ser que se encontra mais próximo da irracionalidade, do sonho, de todos esses fatores que se encontram atrelados ao mundo inconsciente; uma espécie de intercâmbio entre o sonho e a realidade; operando, assim, como uma “musa que pode conduzir os homens até a criatividade artística” (BRADLEY, 1990, p. 47), ou seja, atuando como uma catalizadora ou mesmo um pretexto para a realização de suas obras.

Partindo desse pressuposto é que serão realizadas as análises, no sentido de verificar se essa construção imagética da mulher, no mundo surrealista, corresponde às suas práticas artísticas desenvolvidas diante “dos principais objetos de seus questionamentos, tais como o amor, a poesia, a liberdade, a revolução, o inconsciente, a mulher, o erotismo, o sonho, o acaso-objeto e a magia, etc” (LIMA, 1995, p. 15), no sentido de avultar essa correspondência teórico-prática e sua decorrência em suas obras artísticas, tendo como escopo a imagem feminina e sua representação por meio da arte surrealista.

Sendo o surrealismo um movimento artístico que apresenta como fundamento uma subversão à ordem social estabelecida, ao condicionamento adquirido pela civilização, apresentando um descontentamento com o mundo pautado pela lógica e

ao racionalismo absoluto, sua arte apresenta a liberdade de expressão como ponto imprescindível e substancial em suas obras.

Sendo assim, baseando-se nessa proposta sobre a imagem, o desfecho final será sobre essa construção de imagem feminina, ou seja, se permanece a mesma que foi sendo construída durante séculos até os dias atuais ou oferece uma nova perspectiva, uma nova construção imagética pautada realmente nessa proposta vanguardista do Surrealismo. Pois, uma vez que o movimento propõe uma desconstrução de arte tradicional ou convencional, buscando nas teorias freudianas suporte para tal fim, parte-se do princípio de que essa arte deverá apresentar aspectos imagéticos diferenciados do apresentado até então. E a imagem feminina, a princípio, deveria repousar conjuntamente nessa proposta.

No entanto, em um primeiro olhar para algumas imagens femininas surrealistas, depara-se com uma imagem que, aparentemente, apresenta-se de forma comum, tradicional, ou seja, uma imagem de mulher que se assimila a uma já apresentada durante séculos nas expressões artísticas, seja em sua forma clássica, usual, padronizada ou mesmo convencional.

Importante salientar que essa “visão” da imagem feminina é apreendida em um primeiro momento – pode-se dizer em um primeiro olhar – como convencional; não se trata então de uma imagem já consagrada como surrealista, mas de uma imagem que parece *a priori* já existente. Todavia, mesmo essa imagem aparentemente recorrente e que supostamente não se insere nessa desconstrução da arte tradicional, ela pode apresentar outra faceta imagética que reporte a uma imagem vanguardista, isto é, uma outra imagem de mulher, a qual só poderá ser percebida ou certificada somente através de análises mais profundas, ou seja, entre averiguações das propostas surrealistas e sua comprovação nessa construção de imagem incorporada na própria expressão artística de obras surrealistas. É o que se pretende nesse capítulo, isto é, realizar análises dessas obras para constatar essa construção.

Além das análises, ao final deste trabalho, apresenta-se também um anexo com uma referência biográfica de cada um dos autores aqui estudados, no sentido de dispor um conhecimento sobre a vida do artista participante dessa vanguarda, como também como aporte acadêmico para a arte surrealista.

4.1 LEITURA SIMBÓLICA DAS POESIAS

Nós, surrealistas, nos deixamos invadir pela imagem, *disse Buñuel. E Louis Aragon: O vício chamado Surrealismo é o emprego ordenado e passional do estupefaciente que se chama imagem. Ou seja, a Imagem é o vício novo (Breton).*

A contribuição decisiva do Surrealismo, posição onde a mulher é cantada em todo seu esplendor retomando a 'ligne du coeur' (seja ela luminosa ou tenebrosa, mas sempre génie de lumière, como frisou Péret), foi a de resgatar, para o âmbito moderno, a Imagem, essa experiência mais sensível por excelência, restituindo-lhe novamente, perante nós, as forças do mundo oculto, do mundo mágico, enfim, do mundo onde o ser é um mais-querer, é sua medida, liberdade, de se reencontrar com o maravilhoso (grifos do autor).

(Sérgio Lima, *A aventura surrealista*, 1995)

Orientado-se nessas imagens inferidas pelos surrealistas, as quais os conduzem para o *maravilhoso*, sobretudo a imagem feminina que vai sendo concebida e edificada no decorrer dos versos poéticos, é que se adentrará, neste capítulo, nas análises das poesias.

Assim, através dessas análises poéticas, serão feitos apontamentos sobre características surrealistas, evidenciando-as no sentido de investigar o corolário dessas produções literárias com relação à imagem feminina.

Para esse fim, o *corpus* escolhido compreende os seguintes poetas: Louis Aragon, com a obra *Les yeux d'Elsa*, 1942; André Breton, com *Femme et Oiseau*, de 1958, e Gisèle Prassinos, na poesia *Corvée*, de 1935.

As análises serão realizadas do ponto de vista textual, ressaltando características teóricas do Surrealismo, no intuito de ilustrar o desenvolvimento deste trabalho e, principalmente, o de explorar e examinar a figuração da imagem feminina no Surrealismo, com o objetivo de asseverar se essa construção de imagem feminina, em algumas obras, permanece ainda com uma representação já consagrada pela história, no sentido de uma arte anterior à moderna, com aspectos convencionais ou de uma imagem aparentemente tradicional de mulher, ou mesmo romântica e muitas vezes até mesmo idealizada. Ou, então, se avançou para uma nova proposta vanguardista apresentada pelo Surrealismo, como já se salientou anteriormente.

Texto Original De *Les Yeux D'elsa* De Louis Aragon¹¹

LES YEUX D'ELSA¹²

Tes yeux sont si profonds qu'en me penchant pour boire
 J'ai vu tous les soleils y venir se mirer
 S'y jeter à mourir tous les désespérés
 Tes yeux sont si profonds que j'y perds la mémoire

A l'ombre des oiseaux c'est l'océan troublé
 Puis le beau temps soudain se leve et tes yeux changent
 L'été taille la nue au tablier des anges
 Le ciel n'est jamais bleu comme il l'est sur les blés

Les vents chassent em vain les chagrins de l'azur
 Tes yeux plus clairs que lui lorsqu'une larme y luit
 Tes yeux rendent jaloux le ciel d'après la pluie
 Le verre n'est jamis si bleu qu'à as brisure

Mère des Sept douleurs ô lumière mouillée
 Sept glaives ont percé le prisme des couleurs
 Le jour est plus poignant qui point entre les pleurs
 L'iris troué de noir plus bleu d'être endeuillé

Tes yeux dans le malheur ouvrent la double brèche
 Par où se reproduit le miracle des Rois
 Lorsque le coeur baltant ils virent tous les trois
 Le manteau de Marie accroché dans la creche

Une bouche suffit au moin de Mai des mots
 Pour toutes les chansons et pour tous les hélas
 Trop peu d'un firmament pour des millions d'astres
 Il leur fallait tes yeux et leurs secrets gémeaux

L'enfant accaparé par les belles images
 Ecarquille les siens moins démesurément
 Quand tu fais les grands yeux je ne sais si tu mens
 On dirait que l'averse ouvre des fleurs sauvages

¹¹ Louis Aragon faz parte dos primeiros e notáveis participantes do Surrealismo. Suas poesias foram publicadas na revista *Littérature* desde 1919. Explicitações e detalhamentos da eficácia de sua produção podem ser consultados no anexo, ao final deste trabalho.

¹² Manteve-se, nesta tese, a estrutura original de todos os textos lidos e analisados.

**Cachent-ils des éclairs dans cette lavande où
Des insectes défont leurs amours violents
Je suis pris au filet des étoiles filantes
Comme un marin qui meurt em mer en plain mois d'août**

**J'ai retire ce radium de la pechblende
Et j'ai brûlé mès doigts à ce feu défendu
O paradis cent fois retrouvé reperdu
Tes yeux sont mon Pérou ma Golconde mès Indes**

**Il advint qu'un beau soir l'univers se brisa
Sur des récifs que les naufrageurs enflammèrent
Moi je voyais briller au-dessus de la mer
Les yeux d'Elsa les yeux d'Elsa les yeux d'Elsa (ARAGON, 1942, p. 33-34)**

4.1.1 *Les yeux d'Elsa*, 1942, de Louis Aragon

O poema que será utilizado como instrumento para a análise, a respeito da figuração feminina no Surrealismo, será *Les yeux d'Elsa*, do livro *LES YEUX D'ELSA*¹³ de Louis Aragon.

Por intermédio desse poema, adentrar-se-á pelos caminhos da expressão artístico-poética surrealista, no sentido de captar os traços fundamentais que a constituem, bem como examinar a tão idealizada liberdade de expressão, momento em que se perscrutará no poema o surgimento de uma distinta imagem feminina, que se apresenta e que se personifica como surrealista, isto é, que se insere nessa nova visão despojada das regras pré-estabelecidas.

Les yeux d'Elsa trata-se de um poema de classificação pertencente ao gênero lírico; todavia, percebe-se imediatamente que se afasta do lírico clássico, uma vez que já em sua primeira leitura percebe-se a ausência total de pontuação, o que a caracteriza, *incontinenti*, a poesia moderna. Sendo assim, já se percebe o traço moderno Surrealista em sua composição, uma vez que a libertação de regras pré-estabelecidas já se faz notória em sua própria estrutura formal¹⁴.

Através do próprio título *Les yeus d'Elsa* [Os olhos de Elsa], apreende-se que o poema se desenvolverá sobre os olhos de uma mulher e uma mulher específica:

¹³ Este livro foi publicado em 1942, pela editora SEGHERS, de Paris, e está inserido em uma coleção denominada *Collection "P.S."*. Essa editora foi criada primeiramente para publicar somente livros de poesia.

¹⁴ No entanto, há ainda alguns traços clássicos quando nos referimos a rima, pois ela está presente em todas as estrofes, não de forma sequencial, mas em algumas delas aparecem como rimas interpoladas, como podemos constatar na primeira estrofe, com *boire*, no final do primeiro verso, rimando com *mémoire*, no final do quarto verso; e *mirer* no final do segundo verso, rimando com *désespérés* no final do terceiro verso, **Tes yeux sont si profonds qu'en me penchant pour boire/ J'ai vu tous les soleils y venir se mirer/ S'y jeter à mourir tous les désespérés/ Tes yeux sont si profonds que j'y perds la mémoire**. Em outras estrofes, apresenta-nos as rimas misturadas, como podemos perceber, na segunda estrofe, a rima entre *troublé*, do primeiro verso, com *blés* do quarto verso e nenhuma rima entre o segundo e terceiro verso, através das palavras *changent* e *anges*, **A l'ombre des oiseaux c'est l'océan troublé/ Puis le beau temps soudain se leve et tes yeux changent/ L'été taille la nue au tablier des anges/ Le ciel n'est jamais bleu comme il l'est sur les blés** Sendo assim, percebe-se também que a constituição da forma é caracterizada por um poema de dez estrofes, sendo cada uma formada por quatro versos, o que o mantém atrelado, de certa forma, a um estilo clássico. A linguagem é constituída por um vocabulário fluido, compreensível e descomplicado, o que manifesta, portanto, mais uma vez à poesia moderna. Poderíamos dizer, baseando-nos em seus aspectos estruturais, que na nossa classificação poética estaria inserido como um poema da segunda geração do Modernismo, o qual mantém os aspectos da primeira geração – que foi fortemente influenciada pelas correntes vanguardistas, mas apresenta versos poéticos da segunda geração, que possui uma estrutura mais elaborada em sua constituição.

Elsa, nome esse que se relaciona ao homônimo da própria mulher de Louis Aragon. Nesse título, também, tem-se a enunciação do tema, ou seja, os olhos de uma mulher específica, o que ajudará a perscrutar esse objeto de estudo: a figura feminina.

No decorrer de todo o poema, o eu lírico fará alusão a esses olhos, os olhos de Elsa, como se pode perceber já nos primeiros versos da primeira estrofe,

**Tes yeux sont si profonds qu'en me penchant pour boire
J'ai vu tous les soleils y venir se mirer
S'y jeter à mourir tous les désespérés
Tes yeux sont si profonds que j'y perds la mémoire**

**[Teus olhos são tão profundos que neles inclino-me para beber
Vi todos os sóis neles se refletirem
Neles jogarem-se à morte todos os desesperados
Teus olhos são tão profundos que neles eu perco a memória]** (ARAGON, 1942, p. 33-34) ¹⁵

Nesses primeiros versos, percebe-se a reverência do eu lírico para os olhos de Elsa, que se inclina para bebê-los, devido a sua profundidade. E já nesse momento, nota-se que, através dos olhos dessa mulher, o eu lírico mergulha para o mundo do inconsciente e, esse “mergulho”, é propiciado pelos olhos da mulher. Essa percepção faz-se notória quando se passa para o segundo verso “vi todos os sóis nele se refletirem”, uma vez que o eu lírico adentra para uma outra realidade.

Essa entrada para o mundo inconsciente apresenta uma forte característica surrealista, ao mesmo tempo em que se pode entrever a técnica da escrita automática, pois os sentidos dos versos atentam para uma desconexão de ideias, como se o eu lírico estivesse deixando seus dedos correrem sobre o papel, soltando frases advindas do inconsciente.

A presença dos olhos de Elza torna-se aqui, portanto, a grande condutora para essa submersão ao mundo inconsciente.

Apreende-se também a construção de realidades distintas, no momento em que o eu lírico inclina-se na profundidade dos olhos, como se fossem um lago profundo, unindo o real com o irreal e construindo uma nova realidade, que é

¹⁵ Tradução nossa. Importante salientar que a tradução completa do poema foi realizada apenas com o intuito de efetivar a análise desse poema e não como tradução de uma poesia em português para uma publicação literária. Desta forma, não houve a preocupação em formar as rimas, conforme o poema original em francês apresenta.

concebida pelo leitor de forma ordinária. Elemento esse de suma importância para o Surrealismo, pois aqui se cria a faísca para a criação transformadora de duas realidades diferentes para a formação de uma única.

Percebe-se, também, a criação de uma realidade ampliada pela sua imaginação por meio do verso “vi todos os sóis nele se refletirem”, ou seja, essa ampliação do real, no qual “todos os sóis” se refletem, remete-nos ao “*merveilleux*, o maravilhoso” (BRADLEY, 1999, p. 09) dos surrealistas, pois na medida em que a realidade é ampliada, ela cria uma visão que transcende e, desse modo, ultrapassa as barreiras dos modos de pensar preestabelecidos.

Esse fator de ampliação e transcendência de realidade é deveras importante para os artistas surrealistas, pois confronta um modo de pensar tradicional em uma época em que predomina a racionalidade.

Há aqui também uma relação entre o *maravilhoso* surrealista e o *sublime* de Kant, pois para o filósofo, na medida em que o homem amplia sua imaginação diante da grandeza da Natureza, sente-se impotente, porque a razão estabelece uma barreira, uma espécie de bloqueio que o impede de apreciá-la através dos sentidos. Porém, no instante em que reconhece essa impotência – que lhe causa medo – transforma-a, por meio do sentimento sublime, que o desperta para a consciência de sua superioridade diante da Natureza, ou seja, consciência de poder que o conduz para além da percepção comum, aportando para a ideia de sublimidade (DUARTE, 1997). Pontualmente, o traço característico do Surrealismo, pois buscavam essa amplitude da realidade, gerada pela estimulação da imaginação humana diante da Natureza.

Por conseguinte, percebe-se que ao mesmo tempo em que o poeta sente o *maravilhoso* dos surrealistas ou mesmo o *sublime* de Kant, essa ampliação grandiosa da Natureza cria um distanciamento da realidade, que o faz caminhar pelo mundo do sonho, criando novos sentimentos e assim estimulando sua imaginação.

No terceiro verso, o eu lírico apresenta os olhos de Elza também com realidades distintas, ou seja, tornam-se uma espécie de rio, de oceano, no qual as pessoas se jogam à morte, corroborando para a presença de características próprias do Surrealismo, ou seja, realidades distintas. Ao mesmo tempo em que a profundidade deles faz o eu lírico perder a memória.

Identifica-se, portanto, já nessa primeira estrofe, uma considerável presença de características surrealistas, nas quais a figura feminina perfaz um papel assaz

significativo, uma vez que, mesmo nos parecendo um tanto idealizada, é através dela que o eu lírico parte para o estado onírico dos surrealistas, permitindo ao poeta que, através de seus olhos, situe-se entre o real e o sonho. Trata-se aqui, também, de uma supervalorização da mulher, na medida em que a própria imagem da mulher é ampliada, atingindo o *maravilhoso*. E mesmo apresentando certa conotação romântica, de beleza, de perfeição e, até mesmo, de idealização por meio de seus olhos, o poeta a avulta, engrandecendo-a, expandindo-a, tornando a própria mulher surreal, ou seja, atinge-se o *maravilhoso*, postulando-a na surrealidade, libertando-a, assim, dos conceitos preestabelecidos, na medida em que ela está além da mulher comum.

**A l'ombre des oiseaux c'est l'océan troublé
Puis le beau temps soudain se leve et tes yeux changent
L'été taille la nue au tablier des anges
Le ciel n'est jamais bleu comme il l'est sur les blés**

**[Na sombra dos pássaros um oceano turbulento
Depois um tempo bom se ergue subitamente e teus olhos se modificam
O verão poda as nuvens como batas de anjos
O céu nunca é tão azul como sobre o trigo] (ARAGON, 1942, p. 33-34).**

Nessa segunda estrofe, o eu lírico apresenta versos que estimulam a imaginação do leitor, pois na medida em que aponta somente para a “sombra” dos pássaros, incita a imaginação a enxergar, de imediato, pássaros voando sobre o oceano turbulento, criando assim esboços de imagens que permitiram o desenvolvimento completo da imagem pelo próprio leitor, ofertando mais uma característica surrealista. E o próprio oceano turbulento remete novamente para o *maravilhoso*, para a ideia de ampliação e grandiosidade da Natureza. Percebe-se também uma entrada no processo onírico, na medida em que se percebem os confrontos estabelecidos entre real e irreal, criando uma surrealidade, tão almejada pelos surrealistas. Fato constatado por Duplessis, quando aponta para a arte surrealista:

A arte, como as narrativas oníricas, é um dos sinais pelos quais o inconsciente se exprime, uma vez que reflete o mistério da alma e do mundo. O fato de cada artista empregar sempre um símbolo em vez de outro, traduz o que André Breton chama de “personalidade de escolha” reveladora do eu profundo. Não se deve desprezar nenhum

meio de interpretação do Supra-real, pois cada um revela um de seus aspectos. A “linguagem da revelação fala, ao mesmo tempo, de diversos lados, umas palavras mais alto, outras mais baixo. É preciso resignar-se em apreendê-las através de trechos esparsos” (DUPLESSIS, 1963, p. 108, grifos do autor).

Observa-se, aqui, por conseguinte, essa conjunção entre sonho e realidade, que foi concebida através da escolha de um objeto específico, os olhos de uma mulher, que propiciam ao artista o desvelamento do seu eu profundo, refletindo seu inconsciente, desfazendo-se do senso crítico, rompendo com os traços tradicionais e transcendendo para outras realidades.

Nos próximos versos, da terceira estrofe, o artista parte para as assimilações dos olhos da mulher com os aspectos da Natureza.

**Les vents chassent em vain les chagrins de l’azur
Tes yeux plus clairs que lui lorsqu’une larme y luit
Tes yeux rendent jaloux le ciel d’après la pluie
Le verre n’est jamais si bleu qu’à as brisure**

**[Os ventos em vão procuram tristezas no azul
Teus olhos são mais claros que ele quando neles brilha uma lágrima
Teus olhos deixam o céu enciumado após a chuva
O vidro nunca é tão azul quando em pedaços]** (ARAGON, 1942, p. 33-34).

Em vista disso, percebe-se que os olhos de Elsa encontram-se “misturados” aos aspectos da Natureza, como se estivessem presentes nela mesma, ou seja, como se fizessem parte da própria Natureza. Percebe-se, assim, que o eu lírico não se encontra em uma realidade definida, mas dominado já por uma espécie de devaneio, propiciado pelos olhos de Elsa. Nessa esfera de irrealidade, sua imaginação vai se desenvolvendo de forma totalmente livre, que mistura os olhos da mulher com aspectos da Natureza, momento em que se entrega aos pensamentos oníricos, concretizando, então, a característica surrealista.

Os olhos de uma mulher, nesse contexto, caracterizam o fator catalizador para essa entrada no mundo inconsciente. São os olhos de Elsa que o inspiram, ou mesmo, o beneficiam para a busca do surreal. Fator que remete, por sua vez, à importância da imagem feminina para os artistas surrealistas e, principalmente, essa ampliação de sua imagem, essa relevância de seus olhos para o desenvolvimento desses aspectos.

Nota-se, destarte, que a imagem feminina está além de uma mera idealização, de uma construção de endeusamento, de encanto, deificação, uma vez que esses olhos transportam-na para além de uma realidade construída tradicionalmente, pois a conduzem para outras realidades, aquelas que estão além da singela, comum, habitual, fazendo com que se adentre para um mundo surreal.

Percebe-se aqui, também, transformações de espaços temporais, ou seja, “após a chuva”, os olhos de Elsa transformam a própria Natureza, dando-a uma personificação, o que transforma até mesmo o eu lírico, dando-lhe o ensejo para a construção imaginária para além do onírico, como se ele fosse se aprofundando cada vez mais para o nível inconsciente. Assim, percebe-se que, nos últimos dois versos, o poeta penetra em um estado de total divagação, como se estivesse devaneando nesse estado onírico, com uma frase desconexa sobre outros elementos como o vidro em pedaços e sua cor mais azul; e todos esses estados são propiciados pelos olhos de Elsa, não apenas no sentido de avultar esse olhar, mas de ampliá-lo, de dar-lhe força e amplitude, mostrando seu poder.

Seguindo com a quarta estrofe, tem-se uma referência a Maria, uma vez que pela cultura cristã, veneram-se as sete dores da Virgem Maria, que, de acordo com essa cultura, sofreu as dores sem desespero.

**Mère des Sept douleurs ô lumière mouillée
Sept glaives ont percé le prisme des couleurs
Le jour est plus poignant qui point entre les pleurs
L'iris troué de noir plus bleu d'être endeillé**

**[Mãe das Sete Dores ó luz unguida
Sete espadas perfuram o prisma das cores
O dia é mais pungente que os pingos entre lágrimas
As manchas negras da íris são mais azuis enlutadas]** (ARAGON, 1942, p. 33-34).

Essa referência das sete dores de Maria encontra-se, imediatamente, relacionada com “sete” espadas, que ao perfurarem as cores com os aspectos dolorosos decompõem sua luz, retirando-lhes o brilho, referindo-se metaforicamente à dor sentida por Maria, tornando o dia ainda mais doloroso que a própria dor exprimida pelas lágrimas, fato que torna o olhar de Elsa mais intenso e brilhoso; ou seja, seus olhos não se deixam fraquejar pelo sofrimento, mas tornam sua cor mais intensa, como se o tornasse mais forte diante das adversidades. Fato que apresenta,

mais uma vez, a fortaleza do olhar de Elsa, que transporta tal circunstância ao próprio valor da imagem da mulher, isto é, sua contundente fortaleza interior, a qual transporta o eu lírico para outras realidades comparativas; o que o libera da mentalidade crítica, fazendo-o discorrer de forma espontânea, sem preconceções, liberando, assim, uma profusão de empregos metafóricos em sua linguagem artística. Apresentam-se, dessa forma, muitos aspectos surrealistas, como o maravilhoso, as realidades opostas, o mergulho no inconsciente, a escrita automática, o sonho e a realidade em um só momento, transformando-se em suprarrealidade. Esse cenário pode ser constatado também no quinto verso, quando diz:

**Tes yeux dans le malheur ouvrent la double brèche
Par où se reproduit le miracle des Rois
Lorsque le coeur battant ils virent tous les trois
Le manteau de Marie accroché dans la creche**

**[Teus olhos no revés abrem-se em par
Por onde se reproduz o milagre dos Reis
Quando o coração batendo foi visto pelos três
O manto de Maria estendido sobre a manjedoura]** (ARAGON, 1942, p. 33-34).

Aqui, os olhos de Elza, além de já terem sido desapossados da dor, como aludido na estrofe anterior, abrem-se para o próprio milagre, no sentido de superação de atribulações ou infortúnios e abrem-se “em par”, no intuito de alargarem-se, de ampliarem-se, ao invés de fecharem-se para o revés. Essa ampliação reporta ao *maravilhoso*, novamente, ao mesmo tempo que as realidades – entre os olhos de Elsa, o milagre dos Reis e o manto de Maria sobre a manjedoura – conectam-se em um só momento, transcendendo, assim, a própria realidade.

Para o eu lírico, portanto, são os olhos de Elsa que lhe trazem toda essa profusão de realidades e sonhos hibridificados, amalgamados entre si, cada um revelando seus aspectos, mas tornando-se uma realidade surreal.

Compreende-se, assim, que a imagem feminina vai sendo construída nos versos, não somente de forma divinizada ou supervalorizada, mas para além disso, no sentido de dar à mulher – aqui através de seus olhos – um poder além daquele lírico-poético arrebatado e sentimental do Romantismo, pois além de ser possuidora de todos esses atributos, que parece colocá-la em um pedestal – aspecto bem tradicional e romântico – é através dela que esses fatores surrealistas podem ser

desencadeados, ou seja, será por meio da imagem feminina que o artista adentrará em seu inconsciente e construirá seu mundo surreal.

Quando se percorrem os versos da sexta estrofe, percebe-se mais uma vez a referência à Maria, uma vez que o poeta cita o mês de maio, mês esse também relacionado à Santa cristã.

**Une bouche suffit au moin de Mai des mots
Pour toutes les chansons et pour tous les hélas
Trop peu d'un firmament pour des millions d'astres
Il leur fallait tes yeux et leurs secrets gémeaux**

**[Basta uma boca para as palavras de Maio
Para todas as canções e todas as desventuras
Tão pouco firmamento para os milhões de estrelas
Precisavam de teus olhos e seus segredos geminados]** (ARAGON, 1942, p. 33-34).

O eu lírico, assim, apresenta que uma só boca – referindo-se a de Maria – seria suficiente para as coisas boas e ruins ao mesmo tempo. Todavia, para esses milhões de estrelas seria necessário pouco firmamento, uma vez que os olhos de Elsa, juntamente com seus segredos, é que dariam espaço para os milhões de estrelas. Assim, constata-se que os olhos de Elsa é que dimensionariam o firmamento, criando, novamente, uma grandiosidade, uma importância dimensionada para os olhos de Elsa, tornando-o fator propulsor para essa grandeza e vastidão. Essa magnitude em torno da Natureza mostra o *maravilhoso* manifestando-se, mais uma vez, nos versos do artista.

Importante salientar que o *maravilhoso* é o intuito final dos surrealistas, para chegar a ele, o artista utiliza-se de vários recursos, como a entrada no inconsciente, o estado onírico, entre outros e a própria imagem da mulher, aqui representada pelo seu olhar. Destarte, é a própria mulher, aqui nesse poema, que é a catalizadora para todos esses estados psíquicos.

Constata-se, por conseguinte, que a imagem feminina não se limita a própria imagem em si, mas conduz o poeta para esse mundo tão almejado da arte surrealista, uma vez que ele é estimulado por esse olhar para chegar ao *maravilhoso*.

Nessa sétima estrofe, o poeta oferta uma comparação entre os olhos ingênuos com os dissimulados, como se pode perceber a seguir.

**L'enfant accaparé par les belles images
Ecarquille les siens moins démesurément
Quand tu fais les grands yeux je ne sais si tu mens
On dirait que láverse ouvre des fleurs sauvages**

**[A criança absorvida pelas belas imagens
Arregala os seus de forma menos díspar
Quando tu arregalas teus olhos não sei se mentes
Dizem que uma chuva forte abre as flores silvestres]** (ARAGON, 1942, p. 33-34).

Nesses versos, o eu lírico oferece a ideia de que sob o olhar ingênuo de uma criança, quando é despertada por imagens que lhe agradam, percebe-se uma admiração que os tornam abertos de forma sincera para tal acontecimento, ou seja, seus olhos não conseguem esconder seu encantamento diante de tal imagem. No entanto, para o poeta, quando os olhos de Elsa arregalam-se, eles o deixam duvidoso, tornando-se incompreensíveis, sem que ele saiba exatamente o que dizem, o que o leva a pensar que não há ingenuidade em seus olhos, eles podem estar dissimulando, escondendo emoções, o que o faz inferir que são mais experientes ou mesmo possuem mais vivência, pois são olhos versados, calejados, conhecedores do mundo. E o fato de deixar o poeta oscilando entre o que eles realmente significam, instiga o artista para seus pensamentos, levando-o para a divagação de um acontecimento da natureza, saindo do devaneio causado pelo seu olhar, como se ele se deslocasse da percepção dos olhos de Elsa para entrar em outro mundo, o da percepção externa, oscilando assim entre o real e o devaneio, o que propicia ao artista o desenvolvimento da poesia livre, liberta da subordinação tradicional, característica pontual para os surrealistas. Dessa forma, repetidamente, percebe-se a importância da imagem da mulher para o extravasamento da escrita poética e toda a sua dinamização para a realização de tal intento.

É o que se pode constatar também na estrofe seguinte, em que o poeta, agora, mescla os olhos de Elsa como propulsores tanto de acontecimentos da Natureza como de seus próprios devaneios.

**Cachent-ils des éclairs dans cette lavande où
Des insectes défont leurs amours violents
Je suis pris au filet des étoiles filantes
Comme un marin qui meurt em mer en plain mois d'août**

**[Eles escondem relâmpagos nesta flor de lavanda onde
Os insetos se desfazem em seus amores violentos
Estou preso na rede de estrelas cadentes
Como um marinheiro que morre no mar em meados de agosto]** (ARAGON, 1942, p. 33-34).

Aqui, a força dos olhos de Elsa, mesmo escondidos em meio às flores, instiga o comportamento de insetos, ao mesmo tempo em que deixam o poeta aprisionado no universo, sentindo-se como um ser que fenece; avultando, portanto, ainda mais o poder magnético desse olhar, que acaba por conduzi-lo ao devaneio, uma vez que essa imagem do olhar lhe causa um estranhamento, ou mesmo certo espanto, “a surpresa provocada por uma imagem nova ou uma nova associação” (BRETON, 1971, p.111), que agita a lógica e desperta o homem para outra realidade, que não é a realidade habitual, em que se vive, mas uma realidade que transcende, uma suprarrealidade, tão almejada pelos surrealistas, ou seja, o tão consagrado *maravilhoso*.

Mais uma vez, portanto, a imagem do olhar de uma mulher transporta o poeta para o germinar da poesia, para o enaltecimento do sonho mesclado à realidade, como uma espécie de desdenha a uma realidade usual, conferindo-lhe supremacia e domínio sobre o artista.

Através desses versos da nona estrofe, apreende-se o impulso propulsor da força do olhar de Elsa sobre o poeta.

**J'ai retire ce radium de la pechblende
Et j'ai brûlé mès doigts à ce feu défendu
O paradis cent fois retrouvé reperdu
Tes yeux sont mon Pérou ma Golconde mès Indes**

**[Eu removi a radiação da pechblenda
E queimei meus dedos neste fogo proibido
Ó paraíso cem vezes encontrado e perdido
Teus olhos são meu Peru, minha Galconda, minhas Índias]** (ARAGON, 1942, p. 33-34).

No momento em que cita a “pechblenda” – um minério que foi a base da descoberta da radioatividade, o qual emite forte luz capaz de atravessar objetos – o

eu lírico alude que por esse olhar ele fez sacrifícios, sofreu um martírio, a ponto de queimar-se fisicamente; o que aponta para uma forte característica romântica, ou seja, o cavaleiro que se devota ao olhar da mulher, isto é, para a própria mulher representada pelo poder de seu olhar.

Todavia, mesmo aparentemente apresentando essa imagem idealizada, é através dela que se desenrola a própria poesia; ela, a mulher, é o estopim para o desencadeamento da poesia pretensamente desconexa, fora da razão, uma vez que ela mesma é a propulsora/instigadora que propicia essa arte poética que liga, como uma ponte, “o mundo da realidade cotidiana e do sonho maravilhoso, e esta ponte continua sendo a única para quem quer manter a lucidez” (ALQUIÉ, 1973, p. 39), segundo a visão dos surrealistas, ou seja, a fusão do real e do imaginário, a tão almejada realidade absoluta, ou mesmo, a suprarrealidade.

Na estrofe a seguir, o artista apresenta o nascimento desse olhar, que se faz de forma sublime, dado que foi criado pelo próprio universo.

**Il advint qu'un beau soir l'univers se brisa
Sur des récifs que les naufrageurs enflammèrent
Moi je voyais briller au-dessus de la mer
Les yeux d'Elsa les yeux d'Elsa les yeux d'Elsa**

**[Numa noite linda o universo irrompe
Sobre os recifes que os náufragos conflagaram
Eu eu vi brilhar por sobre o mar
Os olhos de Elsa, os olhos de Elsa, os olhos de Elsa]** (ARAGON, 1942, p. 33-34).

No primeiro verso, o eu lírico descreve uma noite bela sob a qual desencadeou a explosão do universo, referindo-se ao nascimento desse olhar de Elsa, o que reporta ao nascimento desse olhar como de forma sublime, uma vez que o próprio universo os criou e os fez de forma tão dimensionada que atingem o oceano inteiro, brilhando acima dele. Isso reporta, de forma repetida, a uma ampliação da natureza e, por conseguinte, para o *maravilhoso*, fato que aponta fortemente para essa característica recorrente, nesse poema, do movimento surrealista. E, para finalizar, reitera a grandeza, a dimensão, o poder desse olhar, repetindo-o três vezes “os olhos de Elsa”.

Pode-se constatar, por fim, que, com base na análise desse poema, percebe-se que tanto na estrutura quanto na linguagem poética, a fidelidade com relação às características propostas pelo movimento, são mantidas genuinamente. Os traços

surrealistas são peremptoriamente perceptíveis no decorrer de todo o poema. Com relação à imagem feminina, em um primeiro olhar, parece que permanece a mesma. Porém, quando se detém de maneira mais acurada nesse objetivo desejado pelos surrealistas, com relação ao escopo pretendido e a imagem figurada, perceber-se que não é a imagem em si o grande objetivo almejado, mas tudo que ela compreende. Assim como foi exemplificado no terceiro capítulo, que não era a palavra “vida” em si mesma o que realmente almejavam os surrealistas, mas a captação de seu sentido real, que seria “sentir a própria vida”, isto é, não como se fosse uma entidade, mas como Vida vivida em sua real concepção. Da mesma forma também ocorre com a imagem feminina, ou seja, ver a imagem e captar o que está além dela mesma, isto é, a mulher como catalizadora que impulsiona o artista para a realização de seu discurso poético.

A partir disso, essa figura feminina, mesmo sendo apresentada de forma tradicional ou romântica, portadora de beleza e perfeição, idealizada e assentada em um pedestal, possui outros aspectos que vão além desses, pois há uma força existente nela – nessa poesia representada através dos olhos. Percebe-se que esse poder existente na imagem de mulher, figurado em seus olhos, é que conduz o artista para outros mundos: o do sonho, do inconsciente, de realidades distintas que se entropõem para criar a “centelha” do inconsciente, ampliando seus significados para alcançar o *maravilhoso*, que perfaz a finalidade última dos surrealistas como preconizava Breton (1985, p. 45), “o maravilhoso é sempre belo, qualquer maravilhoso é belo, só mesmo o maravilhoso é belo”.

Depara-se, então, por meio de uma leitura simbólica, com uma construção de figura feminina na poesia surrealista que mantém alguns aspectos tradicionais, bem como românticos, que fazem crer *a priori* na perpetuação de um modelo tradicional. Todavia, quando se analisa por meio de traços particulares, que perfazem o movimento surrealista, considera-se outra leitura, que está além de uma leitura tradicional, pois se percebe que a figura feminina faz-se presente não somente como uma imagem em si, mas como grande catalizadora para a realização artística, como a faísca condutora para os caminhos do inconsciente, ou seja, a figura feminina é representada como uma dinamizadora para além do mundo cotidiano. E era esse o grande desejo dos surrealistas, ou seja, implementar a crítica à realidade e à própria razão, combatendo as certezas, e criando uma realidade superior, uma suprarrealidade, a “liberdade, de se reencontrar com o maravilhoso” (LIMA, 1995, p.

421) como enunciado nas palavras de Lima, proferidas no excerto de início deste capítulo.

Percebe-se, portanto, que a apresentação de uma mulher real, aparentemente convencional e recorrente, representando um modelo já existente – a qual determinava a investigação inicial – acaba por dissolver-se em meio a uma profusão simbólica que propicia uma construção imagética original e distinta, o que a leva para além dessa imagem propulsora, na medida em que o poeta integra-se ao seu mundo inconsciente, trazendo à tona diferentes unidades simbólicas encadeadas entre si. Configura-se uma imagem de mulher que ultrapassa as barreiras do mundo real e é transportada para um mundo imaginário, ou seja, o Surrealismo constrói, nessa poesia, a mulher imaginária a partir de uma mulher real. Por conseguinte, a configuração feminina aqui, edifica-se de forma distinta, efetivando a tão almejada liberdade de expressão da estética surrealista.

Texto original de *Femme Et Oiseau De* André Breton¹⁶

Femme et oiseau

Le chat rêve et ronronne dans la lutherie brune.

Il scrute le fond de l'ébène et dé biais lape à distance le tout vif acajou.

C'est l'heure où le sphinx de la garance détend par milliers sa trompe autour de la fontaine de Vaucluse

et où partout la femme n'est plus qu'un calice débordant de voyelles

en liaison avec le magnolia inimitable de la nuit. (BRETON, 1958 apud BRETON, 2012)

¹⁶ André Breton foi o cofundador e líder do movimento surrealista. Considerado um dos mais importantes artistas dessa expressão, estudou intensamente as teorias de Freud, tornando-as parte relevante para o desenvolvimento na expressão artística do surrealismo. Uma biografia, com detalhamento de sua vida e produção, pode ser verificada no anexo deste trabalho.

4.1.2 *Femme et oiseau*, 1958, de André Breton

O poema de André Breton, *Femme et oiseau*, está inserido em uma coletânea de poesias intituladas *Constellation*, composto por vinte e duas poesias. O título foi baseado em uma série homônima de pinturas de Joan Miró (1893-1983), iniciada em 1931 e finalizada em 1941, ou seja, durante a Segunda Guerra Mundial. Miró e sua família fogem de Paris um mês antes de eclodir a Guerra e todas as pinturas sobre papel, ou chamadas pinturas guaches, são realizadas durante essa época, em um lugar de refúgio. O que talvez justifique a série ser caracterizada por formas de estrelas, aves e mulheres. Essa série de Miró, denominada *Constelações*, foi apontada pela crítica como uma de suas obras-primas. Breton, em 1958, escreve-a baseado no oitavo quadro, de mesmo nome, pertencente às pinturas guaches de Miró. (HAMMOND, 2000).

Trata-se de uma poesia em forma narrativa, uma espécie de texto poético, dotado de traços substanciais do Surrealismo, no qual a imagem feminina, novamente, encontra seu papel crucial, personificando-se como musa, ao mesmo tempo em que adentra aos traços fundamentais que constituem a estética surrealista.

O gênero lírico, aqui, encontra-se absolutamente descaracterizado do estilo clássico, uma vez que o traço moderno, de libertação de regras pré-estabelecidas, perfaz o texto em sua completude, não há estrofes sequenciais, rimas, cadência, etc. Há sim, uma espécie de texto poético, em que se desenvolve o paralelismo entre realidade e sonho.

Ao observar o título, *Femme et oiseau* – mulher e pássaro – parece, pela lógica, que se encontrará um poema a respeito de uma mulher e um pássaro ou mesmo alguma comparação entre eles; ou, então, uma descrição em que o eu lírico irá ocupar-se desses dois elementos.

Todavia, ao ler o primeiro verso,

Le chat rêve et ronronne dans la lutherie¹⁷ brune.

¹⁷ *Lutherie*: vem da palavra *luth* que significa alaúde, instrumento de corda de origem árabe, muito difundido na Europa a partir da Idade Média. *Lutherie* na França, vem de *luthier*, ou seja, pessoa que fabrica instrumento de corda, o que tornou a palavra *lutherie* uma espécie de loja de instrumentos musicais. Todavia, traduz-se *lutherie* por violino também, dependendo, logicamente, sempre do contexto.

[O gato sonha e ronrona dentro do violino marrom]¹⁸ (BRETON, 1958 apud BRETON, 2012)

Depara-se com uma ruptura de sentido que leva a uma desconstrução do próprio pensamento, ou seja, não há mulher nem pássaro, mas apenas um gato empreendendo algumas funções corriqueiras. No entanto, ao mesmo tempo, através dessa descrição, constrói-se uma imagem quase pictural, desconectando-se do título e iniciando um processo de abstração através do verso.

Quando se adentra no segundo verso,

Il scrute le fond de l'ébène et dé biais lape à distance le tout vif acajou.

[Ele examina a profundidade do ébano e lambe diagonalmente, à distância, todo o mogno brilhante] (BRETON, 1958 apud BRETON, 2012)

Prossegue-se em uma continuidade da narrativa anterior. Agora, porém, com movimentos espaciais, na medida em que o felino se move sobre o instrumento musical, representado metaforicamente pelo “mogno brilhante”, ao mesmo tempo em que ele executa, com requinte, lambidas sobre o objeto, em uma espécie de reverência ao artefato. O sujeito poético, assim, propicia uma cena imagética que vai sendo concebida pelo leitor. Essa imagem, já projetada internamente pelo legente, depara-se com um terceiro momento:

C'est l'heure où le sphinx de la garance détend par milliers sa trompe autour de la fontaine de Vaucluse

[É a hora em que a esfinge mais louca afrouxa aos milhares o aperto de seu tronco em torno da fonte de Vaucluse] (BRETON, 1958 apud BRETON, 2012).

Percebe-se, então, uma forte característica surrealista, ou seja, o sujeito poético, que acompanhava com seu olhar uma cena singela de um animal doméstico, desloca-se dessa percepção externa, do mundo ótico e adentra para uma espécie de devaneio.

¹⁸ Tradução nossa.

Sua visão agora não é mais a exterior, mas uma de dentro de si mesmo, de sua própria imaginação. A imagem anterior, dos movimentos do gato, parece transportá-lo do mundo real para uma alucinação desatinada, para o onírico, que o conduz para pensamentos contidos no inconsciente.

A alusão metafórica de “esfinge”, um símbolo mitológico, representado por corpo de leão e cabeça de ser humano, parece uma influência da imagem proveniente do próprio gato, mas que, agora, em seu devaneio, transforma-se em uma poderosa figura mítica, que, ao mesmo tempo, divisa-se no tronco de uma árvore. A presença soberana da Natureza, com a robustez de um tronco e o poder da esfinge, representa a força que aperta o tronco, estabelecendo a grandeza e potência da Natureza, através de uma realidade ampliada, a qual estimula a imaginação e perfaz a categórica característica surrealista, ou seja, o *maravilhoso* que amplia a realidade, no sentido de transcender o preestabelecido, para ultrapassar as barreiras do pensar tradicional.

A referência a um determinado lugar, Vaucluse, que é um departamento da França, localizado na região de Provença-Alpes-Costa Azul, onde há uma famosa fonte que leva seu nome “Fonte de Vaucluse”, localizada em meio a rochas, em uma espécie de caverna, trata-se de uma imagem que suscita uma mudança espacial provocada pelo poeta, o que estimula o leitor para uma ideia de espaço grandioso, abissal e misterioso, superdimensionando novamente a imagem da Natureza; aspecto que remete, repetidamente, ao *maravilhoso*, ou seja, a realidade ampliada para gerar novos sentidos. E aqui, nessa ambivalência entre realidade e imaginação, adentra-se para o sonho inconsciente, ato fundamental e tão desejado pelos surrealistas.

Dessa forma, quando se segue para a exposição imagética adiante

et où partout la femme n'est plus qu'un calice débordant de voyelles

[E onde em toda parte a mulher nada mais é do que um cálice transbordando de vogais] (BRETON, 1958 apud BRETON, 2012)

Percebe-se que a imagem feminina encontra-se em seu próprio devaneio, nas profundezas de seu inconsciente, representada como “um cálice transbordando de vogais”. A palavra “cálice” aqui pode ser analisada com um duplo sentido, isto é, como uma taça para beber ou mesmo como um conjunto de sépalas de uma flor, que se

encontra repleta de vogais, ou seja, abundante de sons da fala que são emitidos quando o ar flui livremente pela cavidade bucal, seguindo, assim, por uma fala livre ou mesmo por uma forte tendência para o discurso, fatores que podem denotar uma crítica, uma característica ou então uma liberdade de expressão; proporcionando-lhe o direito autêntico e natural à expressão sonora abundante.

No último verso,

en liaison avec le magnolia inimitable de la nuit.

[em um elo com a inimitável magnólia da noite]. (BRETON, 1958 apud BRETON, 2012).

Percebe-se uma associação romantizada, no sentido em que a compara com uma flor, acompanhada, assim, de certo engrandecimento, uma vez que se trata de uma flor específica, a “magnólia da noite”, proferindo uma distinção eminente, evidenciada pela flor singular e distinta entre às demais. O vocábulo “noite” carrega também uma carga semântica que contribui para uma Natureza de caráter soturno, de intensidade sugestiva para a realidade ampliada, uma vez que a “noite” remete a um momento temporal diferenciado, sugerindo à imaginação o mistério, o oculto, o desconhecido ou inexplicável; o que atribui, mais uma vez, uma vultosa dimensão à Natureza, ampliando-a para o maravilhoso.

A imagem feminina, assim, apresenta-se de forma que se sobrepõe à realidade, ao mesmo tempo em que se mantém imbricada a ela, na fusão de imaginação de conteúdos oníricos do sujeito poético, entre o real e o imaginário. Essa fusão, com aspectos simbólicos do real e vocábulos metafóricos, conecta-se intrinsecamente ao seu pensamento de forma tão intensa, causando a impressão de um estado hipnótico do poeta, no qual a destaca em uma espécie de metamorfismo entre “um cálice de vogais” a “magnólia da noite” e a “mulher”, caracterizando um traço fundamental do Surrealismo, pois conforme Breton, “tudo indica a existência de um certo ponto do espírito, onde vida e morte, real e imaginário, passado e futuro, o comunicável e o incomunicável [...] cessam de ser percebidos como contraditórios” (BRETON, 1985, p. 98). Dessa forma, esse paralelismo simbólico de mulher, amalgamado entre real e imaginário, adentra-se para além da narrativa de seu devaneio imaginário e desloca-se para as profundezas de seu inconsciente. Sendo assim, a imagem de mulher como

musa, encontra-se em um universo bem mais acentuado do que apenas o da visão ótica proporcionada pela realidade, uma vez que ela já se encontra no sonho e mesmo na imensidão misteriosa do universo inconsciente.

E qual poderia ser então a relação do título com a poesia? Talvez se possa correlacionar a “mulher”, o “pássaro” e o “gato” à própria esfinge, pois, segundo a mitologia grega, ela é representada também por um rosto de mulher, asas de pássaro e pernas de leão, sendo assim, inserida na força da Natureza, desprende-se e rende-se aos mistérios de uma fonte, permitindo que a força da palavra feminina una-se à beleza da magnólia da noite.

Percebem-se, assim, dois momentos da imagem da mulher, no início, com o título e ao final da narrativa poética, perfazendo o fechamento da imagem constituída pelo produto da mente do sujeito poético, resultantes desse mergulho subjetivo, desprendido da lógica e da razão, mergulhado no devaneio que leva junto ao eu lírico, de forma profunda, aos caminhos de níveis inconscientes; aspectos tão caros e reverenciados pelos surrealistas.

Pode-se dizer, então, que a imagem feminina, apesar da reverência, através do paralelismo com os aspectos simbólicos, vai além do imagético convencional, uma vez que adentra nesse mundo inconsciente, perfazendo uma imagem amalgamada que traz à tona, novamente, aquele ideal de estética renovadora e desprendida da razão. Fator observável mesmo diante de uma poesia que não é tão longa, mas repleta de uma riqueza de elementos próprios e constituintes do anseio surrealista.

Além disso, se se comparar as poesias de *Constelação*, realizadas por Breton, baseadas nas obras de Miró, a princípio há certo estranhamento, uma vez que parece não haver nenhuma relação evidente. Todavia, sabe-se que o olhar de Breton para as obras de Miró está impregnado de espírito surrealista. Sendo assim, além da visão particular de cada artista, há aqui o profundo olhar surrealista, ou seja, a obra observada serve-o também para aquele mergulho no inconsciente, do qual traz à tona para o papel uma visão, não baseada na correspondência equivalente da obra em si, mas daquilo que ela lhe causou, isto é, do impacto visual que a pintura de Miró pode ter originado como motor causal para o processo onírico, a fuga da realidade e sua efetivação na poesia surrealista, que surge impregnada com todas as peculiaridades que lhes são próprias e conduzem, assim, para a surrealidade.

Texto original de *Corvée* De Gisèle Prassinos¹⁹

CORVÉE

I

**simple femme abandonnée
mage
triple chose du passé
page**

II

**candeur innocence et nuages
divine
chanteur des rues et des pavages
cristalline**

III

**simple et digne d'un héron
muse
vas et pars sans cordon
arquebuse**

IV

**entre belle et trépassée
charmeuse
sage et blanche couronnée
fameuse (PRASSINOS, [manuscripts] 2003)**

¹⁹ Gisèle Prassinos foi considerada surrealista desde seus primeiros escritos, quando tinha apenas 14 anos de idade. Detalhes biográficos, sua participação no surrealismo e produção, podem ser encontradas no anexo deste trabalho.

4.1.3 *Corvée*, 1935, de Gisèle Prassinos

O poema denominado *Corvée*, de Gisèle Prassinos, trata-se de um manuscrito que foi datilografado pela própria artista, antes mesmo da publicação de sua primeira obra, pela Editora G.L.M. de Paris, denominada *La Sauterelle arthritique*, em 1935²⁰.

O poema foi transcrito aqui idêntico ao seu manuscrito original, com sua divisão em quatro partes, ou seja, quatro estrofes divididas em capítulos; fato que já oferece uma aparência de fragmentação, em capítulos, que vão avançando para aspectos simbólicos, o que os torna cada vez mais contundentes.

O manuscrito apresenta, em um primeiro olhar, um estilo clássico, em função de sua forma e da construção permeada por rimas. Todavia, no decorrer da leitura, torna-se perceptível sua construção moderna e, evidentemente, surrealista.

Ao observar o título da obra, “*Corvée*”, de acordo com o *Dictionnaire Larousse*, trata-se de um “travail pénible ou rebutant imposé a quelqu’un”²¹ (Larousse, 2003). Todavia, o Dicionário Larousse, de edição brasileira e mais atualizado, apresenta o significado da palavra como “chatice” (LAROUSSE, 2008).

Têm-se, então, dois conceitos distintos, mas muito significativos, pois a definição da palavra “*corvée*” como “tarefa”, proveniente de um francês mais arcaico como “tarefa imposta” e de outra conotação como “maçante”, “desagradável”, podem fazer crer em uma correlação entre si, pois ao pensar em “tarefa árdua”, imposta, tem-se uma sensação de “maçante”, o que resultaria talvez em “trabalho enfastiante”, realizado com certa contrariedade, aborrecimento e insatisfação. Assim, já no título essa interpolação de significados conduz para a dúvida, a qual paira no ar como elemento propício para a inclusão do artifício surrealista.

Ao iniciar a primeira estrofe, parte I do poema,

²⁰ A obra *La Sauterelle arthritique*, teve um prefácio de Paul Éluard, fotografia de Man Ray – grandes nomes surrealistas da época – e direção do conhecido editor, Henri Parisot, amigo de diversos surrealistas. Essa poesia – juntamente com vários outros manuscritos – foi apresentada a André Breton, em 1934, através do irmão da autora, Mario Prassinos, um pintor já consagrado na época. Breton ficou impressionado com os manuscritos, pois além da artista ter apenas 14 anos, seus textos já apresentavam definitivamente o espírito surrealista, com clara inclinação para a escrita automática. Mais tarde, inclusive, Breton incluiu textos da autora em um de seus livros (PRASSINOS, 2003).

²¹ “Trabalho penoso ou trabalho irritante imposto a alguém” (tradução nossa).

I

simple femme abandonnée

mage

triple chose du passé

page

[mulher simples abandonada

feiticeira

coisa tripla do passado

página]²² (PRASSINOS, [manuscripts] 2003)

Percebe-se que o título já se encontra inserido no discurso, isto é, essa “mulher simples abandonada”, pode tratar-se de uma mulher dedicada ao trabalho árduo, maçante ou desagradável – através da insinuação dada pelo título. Todavia, esse trabalho árduo faz parte de tempos de outrora, haja vista que o eu lírico sinaliza para um passado, como se percebe pela expressão “coisa tripla do passado”. E, esse fato ocorrido no passado, está inserido em apenas uma “página”, o que leva a crer que não mais pertence a uma prática diária.

Diante de tais significações, tem-se uma mulher que efetuava tarefas maçantes em um passado, mas que não faz mais parte do contexto atual, uma vez que se trata de um passado retido provavelmente em apenas uma página da história.

A partir desse primeiro momento do poema, da parte I introdutória, já se evidencia a desconstrução de uma imagem feminina tradicional, mesmo com a presença da palavra, “mage”, que pode significar uma “maga” ou “feiticeira”, evidenciando um simbolismo que tanto pode relacionar-se a uma super mulher, no sentido de mulher trabalhadora, que possui poderes mágicos para ir além de uma mulher singular ou mesmo no sentido figurado, de uma mulher bela e encantadora, mesmo diante de um trabalho árduo.

Todavia, a palavra “mage” pode conduzir também, para o grande poder transformador da mulher, isto é, a mulher possui poderes naturais que a capacitam a ir além do habitual, corriqueiro ou comum.

²² Cumpre salientar, também aqui neste poema, que a nossa tradução foi realizada apenas com o intuito de efetivar a análise, e não como tradução em português para uma publicação literária. Dessa forma, aqui também não houve a preocupação em formar as rimas, conforme o poema original em francês apresenta. Porém, foi mantida a disposição formal das palavras como condição basilar para a compreensão do poema surrealista.

É importante atentar para o fato de que esse poema é de uma mulher, escrevendo sobre a imagem feminina, a qual se apresenta como uma espécie de espelho, repleta de simbolismos significativos, ou seja, a imagem feminina concebida em torno de um todo simbólico foi construída pelo eu lírico que é representado e escrito por uma mulher. Fato que se evidencia quando se adentra à segunda estrofe, na parte II, uma vez que a simbologia vai aumentando e se consolidando nessa representatividade da imagem. Como se percebe a seguir:

II

candeur innocence et nuages

divine

chanteur des rues et des pavages

cristalline

[candura, inocência e nuvens

divina

cantora de ruas e calçadas

cristalina] (PRASSINOS, [manuscripts] 2003)

As primeiras palavras, “candura, inocência e nuvens”, parecem associadas a uma menina-mulher – uma vez que se trata de uma poesia criada por uma artista de 14 anos – pois se pode perceber uma espécie do sonho onírico, uma imaginação ligada a uma imagem feminina pueril, assinalada por uma doçura e pureza que a faz flutuar sobre nuvens a ponto de considerar-se um ser divino. Ao mesmo tempo, evidencia seu estado de espírito de prazer jovial, de alegria e júbilo através do canto pelas ruas e calçadas. A palavra “cristalina”, então, pode estar associada tanto a sua voz quanto ao seu estado de espírito que transcende, que vai além do mundo material. Fatores que transportam para características pontuais do Surrealismo, ou seja, um estado apical que foi extrapolado pelo real material, perfazendo um momento de realidade superdimensionada, originando o *maravilhoso*, característica primordial para o movimento surrealista, uma vez que o eu lírico atinge a suprarrealidade.

Porém, no momento em que se adentra na terceira estrofe, marcada pela parte III da poesia, depara-se com uma espécie de divisor de águas, que irá estabelecer um processo de transformação dessa imagem.

III

simple et digne d'un héron

muse

vas et pars sans cordon

arquebuse

[simples e digna como uma garça

musa

vá e parta sem cordão

arcabuz] (PRASSINOS, [manuscripts] 2003)

Aqui, percebe-se uma espécie de adequação, que parte da simplicidade de uma menina para a graça e elegância de uma garça, que se associa a uma miríade simbólica, pois está vinculada a um pássaro admirável, com atributos de realeza, de sabedoria e poder, uma vez que além de ser considerado um perfeito caçador, o que o determina com a forte característica da determinação e coragem, ao mesmo tempo aponta para uma tranquilidade e quietude, que lhe são peculiares e identificáveis até mesmo através de um simples olhar. Assim, em uma espécie de equilíbrio entre a simplicidade e a realeza, nasce uma musa, ou seja, uma mulher imaginária, mas repleta de poder, a qual parte sem o obstáculo conectivo de um cordão; portanto, livre de qualquer amarra e totalmente pronta para a luta, se for necessária, como se apreende pela palavra “arcabuz”, uma arma de fogo portátil.

Depreende-se, aqui, a imagem de menina que vai se construindo com a imagem de mulher, em uma espécie de metamorfose, de transformação de um ser que se encontra desprendida da lógica, na qual o eu lírico através de uma livre associação de imagens, efetivada pela escrita automática – processo que se evidencia pela disposição das palavras finais, que encerram os versos, pois parecem soltas e escritas ao acaso. Assim, o eu lírico liberta-se da razão e entra no mundo interior, nos processos inconscientes, que trazem à tona sentimentos viscerais de um ser em transformação até mesmo na forma biológica – baseando-se em sua idade real – de uma passagem de menina para mulher.

Percebe-se, aqui, nessa mistura entre “simples, garça e musa”, uma espécie de estados intermediários entre real e irreal, que se concretizam na materialidade,

através do rompimento do cordão e da diligência para uma pressuposta luta. Todavia, todos esses acontecimentos estão desprovidos de um tempo e espaço, o que instiga novamente para esses estados intermediários surrealistas que propiciam certa oscilação entre o real e o irreal. E mesmo na linearidade das ações, a imaginação propiciada pelo eu lírico, com relação à construção dessa imagem, apresenta-se desprovida de lógica, de imposições externas, fator tão almejado pelo Surrealismo.

Pode-se observar ainda, que a imagem simbólica feminina, também nesse poema, construído por uma mulher, constitui-se plenamente pelo simbolismo inconsciente, uma vez que traz à tona também aquela imagem inovadora, desprovida de razão e lógica, amalgamada aos processos oníricos, aos mergulhos no inconsciente, tornando-se aliado às vivências surrealistas que o eu lírico experimenta nessa fragmentação de mundo real.

Ao final do poema, que compreende a última estrofe, parte IV, observa-se que,

IV
entre belle et trépassée
charmeuse
sage et blanche couronnée
fameuse

[entre bela e morta
 encantadora
 sábia e branca coroada
 famosa]

A partir daqui, após a imagem feminina passar anteriormente por todos os seus processos de evolução, nesse momento se finda, ou seja, parte desse mundo material. No entanto, mesmo já sem vida, é dotada de uma beleza que encanta, ou seja, nem mesmo a morte lhe impossibilita o deslumbre da perfeição feminina. E além de todo o primor, carrega consigo a sabedoria, que não a abandona nem mesmo em seu momento final de vida. A expressão “branca coroada” aponta para uma imagem de cerimônia fúnebre, na qual a mulher é “coroadada”; mas sinaliza também para a ambiguidade da palavra, pois uma coroa pode estar relacionada tanto ao processo

costumeiro de um funeral ou mesmo sendo utilizada pela soberana de um reino. Há, portanto uma expansão de significado que conduz para esse encanto simbólico surrealista. Ao final “famosa”, ou seja, torna-se imortal, ficando para sempre na memória de todos, o que dá à imagem feminina uma espécie de sacralização simbólica.

Constata-se, portanto, e repetidamente, como já se observou nas demais poesias analisadas, que a imagem feminina surrealista se constrói sob uma égide simbólica, sustentada pela desconstrução do mundo real e, ao mesmo tempo, fusionada a ele. Isto é, parte-se de uma imagem real – aparente para os surrealistas – que é desconstruída pelo próprio olhar surrealista; ao mesmo tempo em que essa imagem é a própria catalizadora, ou seja, é aquela que poderá desencadear uma entrada para o mundo inconsciente, que suscita novas imagens, desprovidas do real, da razão, das amarras do mundo social instituído, trazendo à tona sua própria figuração de imagem feminina. Percebe-se, então, que a imagem feminina, que foi construída por uma mulher, liberta-se de sua própria imagem construída socialmente, expandindo-se na multiplicidade simbólica, interpenetrando em sua própria imagem, revelando-se a si mesma e ampliando-se para o maravilhoso.

Tal processo é desencadeado seguidamente pelas características próprias do Surrealismo, como a escrita automática, verificada aqui nesse poema, bem como pelos processos oníricos verificados pela fusão entre real e irreal; além da criação de uma suprarrealidade que atinge o maravilhoso, aspectos tão aspirados pelos artistas surrealistas e fatores que disponibilizam uma verificação contundente de uma nova imagem que surge à própria imagem surrealista.

O capítulo a seguir, iniciar-se-á com análises das obras pictóricas, através das quais se verificarão aspectos já observados nas poesias. Porém, as análises seguintes estarão sob outro ângulo artístico, o da construção da imagem feminina através da pintura surrealista.

4.2 LEITURA SIMBÓLICA DE OBRAS PICTÓRICAS

Artistas como Francis Picabia e Marcel Duchamp seguem a tendência subjetiva da pintura. Como eles, “nada mais temos a ver com a pintura, nem mesmo com a poesia ou com a filosofia da pintura, mas sim com algumas paisagens interiores de um homem há muito tempo voltado para o seu âmago”. [...]

Semelhante ao vidente que interpreta a borra do café, o artista tenta decifrar a si próprio graças aos símbolos pelos quais seu inconsciente se exprime, e que são sempre os mesmos para cada pessoa. Segundo André Breton, sua escolha “traí o homem” tanto quanto os sonhos e lapsos, e é esta traição que interessa ao Surrealismo, aproximando-se então a arte da psicanálise.

Trata-se de ver o mundo exterior não como se apresenta a todos, mas de interpretar-se através dele. [...]

O imenso rio obscuro que rola incessantemente no fundo de nós mesmos, rompe qualquer dique e extravasa subitamente em plena luz. [...] Pode-se falar aqui de “iluminação” e de “revelação” (grifos do autor).

(Yves Duplessis, *O Surrealismo*, 1963)

Percebe-se que Duplessis enfatiza essa aproximação entre arte e psicanálise através da expressão artística manifestada pelas simbologias proveniente do inconsciente. E são essas “paisagens interiores” que irrompem à luz que serão perscrutadas, nesse segundo momento, em obras pictóricas; prosseguindo, assim, com as averiguações analíticas e evidenciando principalmente a construção da imagem feminina, agora em sua concepção na pintura.

Desta forma, através dessa investigação, além de serem aludidas as características que perfazem a estética surrealista, adentar-se-á no surgimento da imagem feminina nesse contexto, seguido para o objetivo destas análises, ou seja, o de investigar as inferências relacionadas a essa construção de imagem na arte pictórica.

Para esse intento, nesse segundo momento, o foco estará nas obras pictóricas dos seguintes artistas: René Magritte, com *La Carte Blanche*, de 1965, Francis Picabia, com a pintura *Otaïti*, de 1930 e Valentine Hugo *La Chouette*, de 1929.

As investigações aqui realizadas terão seu foco voltado para as teorias surrealistas, sua constatação nas obras, bem como a exploração do ícone representativo da mulher, sempre no intuito de averiguar se essa representação permanece ainda de forma convencional ou se adquiriu aspectos vanguardistas propostos pelo movimento surrealista.

As pinturas que serão aqui analisadas foram expostas no interior do texto, e anteriores a cada análise, no sentido de possibilitar uma melhor compreensão no encadeamento entre visão, leitura e análise.

Imagem da obra original *La Carte Blanche* De René Magritte²³

Figura 1: “La Carte Blanche” (1965). Óleo sobre tela, 81 x 65 cm. *National Gallery of Art, Whashington.*



Fonte: Magritte (2017)

²³ René Magritte é considerado um dos mais importantes pintores surrealistas. Sua obra é reconhecida e aclamada no mundo inteiro. A eficácia de sua produção pode ser verificada no anexo deste trabalho.

4.2.1 *La carte Blanche*, 1965, de René Magritte

No momento em que se contempla a obra *La Carte Blanche*²⁴, de René Magritte, entrevê-se uma imagem de mulher, representada por uma amazona, andando a cavalo por entre um bosque. A mulher é representada como uma amazona habitual, comum, além de bela e altiva, com as rédeas em suas mãos.

O fato de ter essas rédeas sob seu domínio apresenta uma mulher com o poder sob seu controle, ou seja, ela pode determinar sua escolha, seguir seu caminho de acordo com sua vontade, aspecto que já pode apresentar um pequeno detalhe diferencial do movimento surrealista com os demais já existentes anteriormente, uma vez que se trata de uma mulher que porta consigo seu próprio controle, diferentemente da imagem de fragilidade feminina apresentada convencionalmente.

Uma vez que a tradução de “la carte” em francês pode significar “o mapa”, ou seja, um traçado, uma representação gráfica de um local ou mesmo um desenho de uma determinada área existente, que a determina como sendo exatamente daquela forma, pode-se inferir que, nessa pintura de Magritte, esse “mapa”, de acordo com o título – “La carte blanche” – está em branco, isto é, não há um traçado preestabelecido, o mapa dessa pintura pode conduzir, então, a uma inferência: de que o lugar está aberto para qualquer caminho.

Sendo a amazona a condutora de seu próprio caminho, ela pode escolher seguir um caminho normal, traçado, ou mesmo um outro que não esteja marcado nesse “mapa”. Tal inferência pode ser percebida pelas aberturas entre as árvores, nas quais não há a continuidade do desenho do cavalo, há espaços em branco.

A amazona e o cavalo não estão presentes em algum local, ao mesmo tempo em que estão absolutamente presentes em outro. Assim, é dada à mulher a alternativa de sua própria escolha, inserida em dois mundos: o real e o imaginário. Fato que já nos transporta para um reconhecimento pontual de características surrealistas, ou seja, construir imagens através de referências ilusórias, não pertencentes à realidade conhecida ou ao mundo das ideias claras, como constata Marcel Raymond quando relata sobre a arte surrealista:

²⁴ A obra *La Carte Banche* [O mapa em branco] de René Magritte está atualmente no Galeria Nacional de Arte em Whashington, EUA. Trata-se de uma produção realizada no ano de 1965, na Bélgica, e que corresponde a uma das obras próximas ao fim de sua vida.

[...] criar ou, antes, deixar formarem-se involuntariamente, inconscientemente, evidências de outra natureza, evidências puramente psíquicas, se a coisa for possível, que se nos imponham em certo sentido interior e poético, o qual se confunde, talvez, com o sentimento de nossa vida profunda (RAYMOND, 1997, p. 250).

Destarte, essa imagem feminina conduz o observador por entre caminhos que podem criar uma ilusão de ótica – existem ou não existem? – que podem estar presentes ao mesmo tempo em que não estão. Concomitantemente, é concedido a essa mulher o poder de escolha para o caminho que deseja seguir.

Nesse jogo criado por Magritte, entre a percepção da realidade, ou seja, nessa espécie de dicotomia entre o sujeito e o objeto, entre a realidade e a ilusão, é que somos transportados para o escopo surrealista, isto é, para a aproximação de realidades distintas, que propicia a entrada para o inconsciente, conforme relata Raymond:

[...] Paul Valéry afirmava que todas as coisas podem se substituir (“tudo é igual”), é próprio de o espírito aproximar objetos e formas “quaisquer”. Para os surrealistas, o inconsciente exerce espontaneamente este poder de substituição; mas ele não se limita a criar relações abstratas, faz os objetos participarem um dos outros e identifica-os misteriosamente. É assim que, no sonho, os quadros do princípio de contradição se quebram, tudo é suscetível de ser substituído por tudo sem cessar de ser, e sem nada perder de seu poder concreto. A dessemelhança dos objetos entre si, apenas aparente, seria apenas um produto da razão e do hábito. “A unidade do espírito reencontrada na multiplicidade da matéria, essa é a definição da imagem” [segundo Pierre Guéguen], que acrescenta: “A imagem é apenas uma forma mágica do princípio de identidade” [...] É desse modo que vêm aflorar imagens altamente poéticas [...]” (RAYMOND, 1997, p. 249-250, grifos do autor).

Para os surrealistas, portanto, os elementos utilizados pelo espírito artístico acabam vindo sempre do mundo exterior, “ele só pode contar sua história, por mais interior que seja, tomando de empréstimo formas que têm corpos e que levam nomes” (RAYMOND, 1997, p. 250); todavia, o artista surrealista tem em si que tal fato não será para fins práticos, mas sim para outra natureza, as quais pertencem às ordens psíquicas, que confundem as realidades e permitem a introdução para o mundo inconsciente. O papel da imagem feminina aqui, por conseguinte, mais uma vez se apresenta como elemento catalizador para esse intento, uma vez que ela está no

núcleo da tela, e nos conduz para o mundo psíquico, ou mesmo para essa dicotomia entre sonho e realidade, perfazendo os dois mundos, para que haja as oposições entre o habitual e o desconhecido, transpondo a ordem preestabelecida, característica fundamental do movimento.

Percebe-se também nessa tela uma ideia de movimento, uma vez que a amazona está cavalgando por entre o bosque, o que se constata pelas duas patas do cavalo que se encontram suspensas no ar. Assim, tem-se uma impressão temporal, de continuidade, em uma imagem estática, criando uma abstração entre presente, passado e futuro, renunciando uma mudança de estado de espírito que nos conduz para além de uma percepção comum, confundindo-nos no tempo; um aspecto típico e proposital nessa arte. Dessa forma, percebe-se que essa construção da imagem surrealista revela que a imagem pode estar além da própria imagem, ou seja, pode-se ver uma imagem que nos conduz para além dessa perspectiva imagética, perfazendo a ideia do sublime, do *maravilhoso*, com a ampliação do próprio tempo.

A questão do espaço escolhido pelo pintor revela também essa concepção do *maravilhoso*, uma vez que o espaço escolhido é um bosque ou mesmo uma floresta, que apresenta dimensões diferenciadas entre a nossa ótica perspectiva, já nos colocando diante de uma Natureza ampliada pela própria escolha do local, uma floresta, provocando uma ampliação da realidade, criada pela imaginação. As árvores possuem tamanhos diferenciados e se entrelaçam com o cavalo e a mulher, não permitindo que se estabeleça uma tela inerte, pois tanto o cavalo como a amazona se entrelaçam com essa floresta, desorientando-nos com relação a essa perspectiva espacial. O que remete a uma ideia de impossibilidade, ao mesmo tempo em que se parte para a imaginação ou mesmo ao devaneio, deslocando-nos da percepção externa, da visão ótica real, para a construção de uma outra realidade, construída dentro do próprio ser, criando assim, essa dualidade entre o mundo de fora e o de dentro, sobrepondo-se uma outra realidade, a suprarrealidade, a fusão do real com o imaginário. E a imagem feminina insere-se nesse contexto, ou seja, ela faz parte desses dois mundos ao mesmo tempo em que se encontra no devaneio, no mundo imaginário dos surrealistas. Não como imagem em si, mas como propulsora na constituição de uma nova imagem, aquela que se encontra além da imagem habitual e trivial, mas constitui-se no *maravilhoso* surrealista.

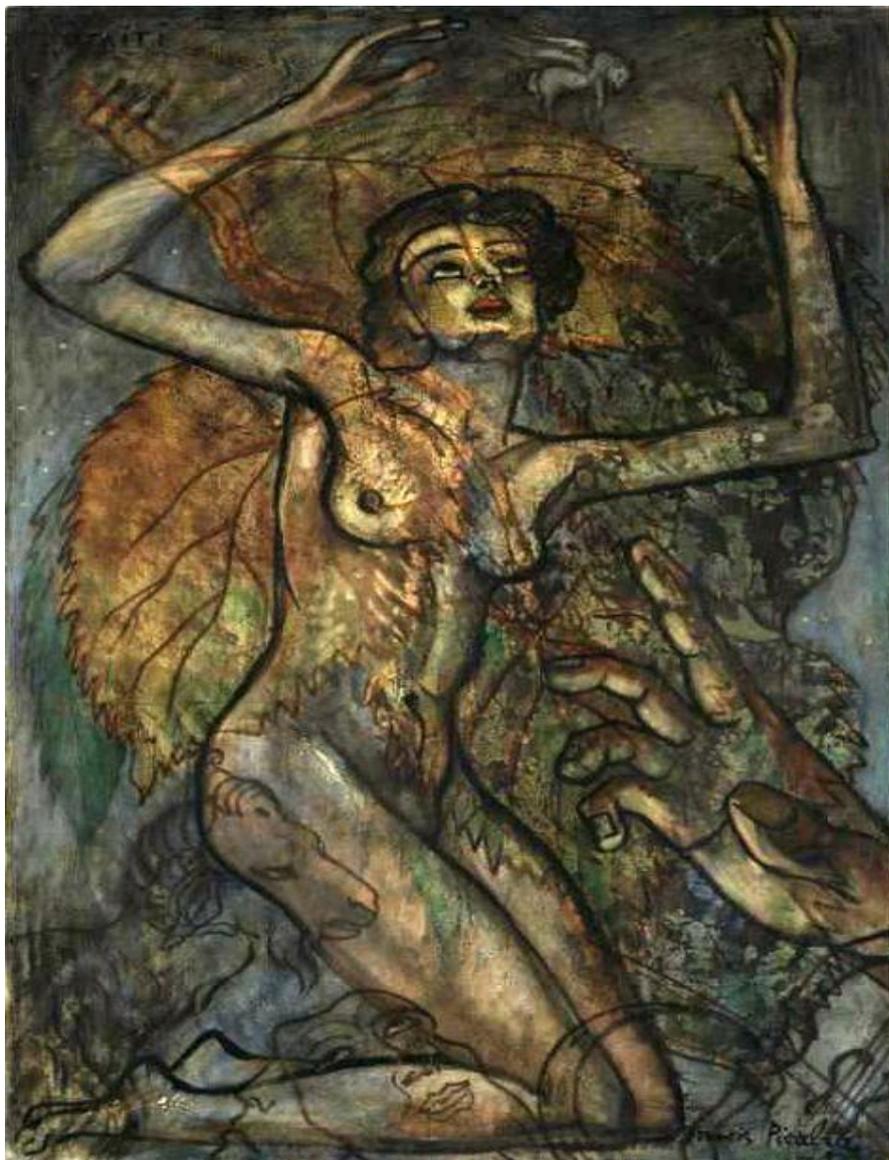
Da mesma forma, encontram-se os contrastes entre as cores escolhidas, isto é, a amazona e o cavalo têm matizes bem marcantes, enquanto a floresta apresenta

nuances variadas em verde; essa dicotomia entre claro e escuro ou entre cor mais forte e mais fraca permite uma espécie de mistura entre a floresta e os atores da cena pictórica, como se facilitasse uma entrada e saída por entre cores, atores e cenário, todos ao mesmo tempo, confundindo-se entre o captar da imagem e o sair da própria imagem, entre objetos que ora estão à frente ora atrás dos próprios objetos entre si. Criando uma sensação de estranhamento, de confusão entre realidades, imbricando-os nessa sensação de devaneio, que fornece a busca pelos pensamentos do inconsciente.

Verifica-se, dessa forma, que a imagem feminina construída nessa pintura, mesmo que aparentemente aponte para uma imagem já consagrada na arte – uma vez que, à primeira vista, trata-se apenas de uma imagem de mulher amazona, cavalcando por entre uma floresta, apresentando aspectos triviais e comuns tanto em seu porte como em sua vestimenta, distante, portanto, de uma imagem vanguardista – encontra-se figurada para muito além dessa imagem, pois permite que adentremos para o mundo imaginário e suprarreal, almejado pelos surrealistas de forma imperativa, uma vez que a própria imagem feminina estimula a imaginação do artista – e mesmo do observador – para uma entrada em seu inconsciente, mesclando-a com demais aspectos simbólicos; agregando, assim, aspectos reais com imaginários, seja estimulado pela sua imagem contraditória espaço-temporal, pelas cores ou mesmo pela própria imagem em si, permitindo a construção da suprarrealidade surrealista.

Imagem da obra Original *Otaïti*, De Francis Picabia²⁵

Figura 2: “Otaïti” (1930). Óleo e resina sobre tela, 194 x 130.3 cm. *Tate Modern*, Londres.



Fonte: Picabia (2020)

²⁵ Francis Picabia foi desenhista, pintor e também poeta. Explorou a maioria das expressões artísticas. Em 1921 aderiu ao Surrealismo. A eficácia de sua produção encontra-se no anexo, ao final do trabalho.

4.2.2 *Otaïti*, 1930, de Francis Picabia

Essa obra denominada *Otaïti*²⁶, de Francis Picabia, faz parte de um conjunto de obras, denominado “transparências”, realizado entre os anos de 1928 e 1931. De acordo com Lucy Askew,

In the dream-like tableaux of the transparencies, Picabia referenced imagery ranging from ancient Rome to the Renaissance, often juxtaposing the sacred with the profane. These works draw on mythology, religion, the natural world and conventional ideals of beauty, and in their blending of the unexpected, seen in *Otaïti*'s bizarre assortment of images and warped scale, they touch on a distinctly surreal sensibility (ASKEW, 2005, s.p)²⁷

Esses aspectos imagéticos que conduzem ao surreal podem ser percebidos nessa pintura de Picabia, a começar pela imagem feminina bem definida, acompanhada de diversas outras imagens que proporcionam múltiplos olhares acompanhados de consideráveis apreensões.

De acordo com Askew (2005), Picabia normalmente pintava o título de suas obras na frente de suas telas. Nesse quadro específico, ele o escreveu no canto superior esquerdo e não se sabe o que o estimulou a escolher esse título, “*Otaïti*”²⁸

Observando, primeiramente, a imagem feminina, pode-se dizer que a nudez feminina apresentada não é fato surrealista em si, uma vez que obras pictóricas com mulheres nuas já são apresentadas por muitos artistas e há séculos. Todavia, a nudez aqui possui uma estética específica, pois o corpo feminino tem formas perfeitas, é assimétrico e atlético, assim como sua face, os lábios vermelhos e o próprio cabelo, que é curto. Esses traços sugerem uma figura feminina pertencente a um contexto moderno e, ao mesmo tempo, um protótipo contemporâneo de imagem feminina

²⁶ A obra *Otaïti* de Francis Picabia encontra-se, atualmente, no *Tate Modern*, em Londres. Trata-se do Museu de Arte Moderna considerado um dos mais importantes do Reino Unido.

²⁷ “Nos quadros oníricos das transparências, Picabia fazia referência a imagens que iam da Roma antiga ao Renascimento, muitas vezes justapondo o sagrado com o profano. Essas obras baseiam-se na mitologia, na religião, no mundo natural e nos ideais convencionais de beleza e, em sua mistura do inesperado, visto na variedade bizarra de imagens e escala distorcida de *Otaïti*, elas tocam em uma sensibilidade distintamente surreal” (tradução nossa).

²⁸ “*Otaïti* (uma derivação francesa arcaica do nome da ilha Taiti)”, de acordo com Askew, não se sabe também “nem o que o levou a usá-la para esta pintura em particular”. Além disso, Picabia não costumava dar explicações sobre seus quadros e historiadores da arte ainda seguem em pesquisas sobre muitas de suas obras. Dessa forma, sem subsídios a serem estabelecidos entre as relações do título com a obra, realizamos nossa análise fixando-nos no quadro em si.

perfeita. Porém, essa pressuposta perfeição acaba por se fragmentar no momento em que dirigimos a nossa a visão para a expressão do seu olhar.

Não se trata de um olhar plácido de uma pintura de mulher nua da época do Romantismo, nem mesmo o olhar triste de uma mulher da estética realista, tampouco apresenta um apelo erótico ou mesmo sensual. Pelo olhar da figura feminina, percebe-se uma expressão distinta. Eles voltam-se para cima e, acompanhados das expressões dos braços, parecem que contemplam algo de forma substancial.

Essa atuação, de braços, cabeça e olhos voltados para o alto, em uma expressão diligente e esmerada para algo localizado acima, sugere a apreciação de uma imagem específica, a qual atrai toda a atenção da mulher. No espaço entre suas mãos, nota-se uma pequena figura, flutuando sobre sua cabeça. Essa minúscula figura pode sugerir a representação de duas figuras distintas.

Em um momento, a imagem pode sugerir um minúsculo cavalo alado, levando-nos a imaginar uma referência a Pégaso, que na mitologia grega representa o símbolo da imortalidade. Mas seu aspecto tão pequeno pode indicar também o oposto, ou seja, o efêmero, mortal, findável. Haja vista que, em um primeiro e rápido olhar, parece mais uma vespa do que propriamente um cavalo com asas.

Fato que conduz a um aspecto essencialmente surrealista, ou seja, já se começa a perceber elementos hibridizados que remetem às mais variadas formas representativas de simbologias, agregadas a cada um desses elementos; as quais propiciam também uma oscilação entre real e imaginário, fatores que vão propiciando a livre associação de imagens.

Seguindo nessa inferência e baseando-se na história mitológica de Pégaso²⁹, depara-se, através da figura localizada acima da cabeça da imagem da mulher, com um olhar geminado por dois seres: o cavalo alado e a vespa, em uma espécie de anamorfose.

²⁹ O mito de Pégaso – em algumas referências, denominado Pegasus – possui diversas e variadas versões, além de longas histórias com a participação de inúmeros deuses mitológicos. Porém, de forma geral, Pégaso nasce do sangue da Medusa que foi decapitada por Perseu. De seu pescoço fendido, cai uma gota de sangue na água, momento em que se ouve um trovão e forma-se uma espuma branca, da qual surge um belo cavalo branco e alado. Belerofonte, com a ajuda de Atena que lhe entrega uma rédea de ouro, consegue domar Pégaso, e com ele voa para matar a poderosa Quimera. Torna-se, com a morte de Quimera, um herói admirável. Diante de tal feito, decide voar com Pégaso para o Monte Olimpo, no intuito de juntar-se aos deuses. Zeus, diante dessa atitude, envia uma vespa para picá-lo. E, em uma das versões, Belerofonte cai e morre. Assim, Zeus o transforma na Constelação de Pégaso, local onde ficaria para sempre a serviço dos deuses (SANTHATELA, 2017).

Uma vez que essa figura não é totalmente legível, devido ao seu diminuto tamanho, criando incerteza e uma oscilação entre o real e o imaginário, surge a indagação sobre qual dos seres está realmente representado naquela tela – o que parece, inclusive, que foi um feito proposital do autor.

Dessa forma, depara-se precisamente com uma característica surrealista, isto é, adentra-se para uma espécie de devaneio, proporcionado pela visão de traços relacionados, porém não exatos e precisos. E essa tentativa de pontuar a imagem, vai desenvolvendo uma livre associação de imagens desencadeadas pela observação da figura representativa. Fato que concretiza o traço surrealista, uma vez que há um estímulo para a imaginação, pois ocorre um desprendimento da logicidade, da coerência, proporcionando uma entrada para o mundo interior, fator que propicia o acesso para o inconsciente, uma vez que para Breton (1985, p. 98): “Tudo indica a existência de certo ponto do espírito, onde vida e morte, real e imaginário, passado e futuro, o comunicável e o incommunicável [...] cessam de ser percebidos como contraditórios”.

Logo, a atitude demonstrada pela imagem feminina nos conduz para a oscilação entre o real e o imaginário, fator que nos liberta da subordinação tradicional, dos elementos estáticos e perenes pertencentes a um olhar convencional, transportando-nos para um aspecto tão almejado pelos surrealistas: a libertação de conteúdos racionais, o que proporciona uma espécie de devaneio, uma experiência na qual a imaginação é sobreposta à realidade.

Por conseguinte, apreende-se a importância da imagem feminina aqui como fator condutor para o germinar da perspectiva peculiar surrealista. E é essa atitude da mulher, representada nessa pintura, que cria o destaque e realça o efeito surrealista, ou seja, a mulher, novamente, como a catalizadora do efeito desejado pelos artistas.

Tem-se, então, a imagem da mulher como ponto central da pintura e ao seu redor os complementos figurativos, representados por imagens, algumas bem definidas, outras ininteligíveis, místicas ou mesmo obscuras.

Antes de se adentrar, porém, nas figuras representativas da pintura, importante salientar a perspectiva da obra, ou seja, não há um espaço físico. Mesmo a figura feminina parecendo estar de joelhos sobre uma superfície, não há como visualizar um espaço específico. Constata-se que todos os elementos estão suspensos, em um lugar indefinido, transportando-nos para a ideia do etéreo, de um espaço que está além do físico, que não faz parte dessa existência material, que ultrapassa o mundo

físico, mantendo-se em uma espécie de espaço fluído, elevado, abrindo a imaginação para a ideia de grandeza, resultando no *maravilhoso* surrealista, ou seja, a ampliação de uma realidade, o sentimento do sublime em Kant – como já foi explorado em análises anteriores. Dessa forma, percebe-se mais uma vez uma forte característica dessa expressão artística, o maravilhoso, o real superdimensionado, a ampliação da imaginação, que nos conduz para além da percepção comum.

Da mesma forma que se percebe essa infinitude, através de um espaço não físico, pode-se observar, também, esse aspecto do maravilhoso surrealista nas folhas da natureza e na enorme mão estendida na direção da figura feminina.

A dimensionalidade dessa mão apontada para a imagem feminina reporta para a ideia de um ser divino que, pelo seu gesto, encontra-se ali para ampará-la, ou mesmo protegê-la dessa infinitude, dessa dimensão desmedida e não-física em que se encontra a mulher. Porém, ela não está voltada para esse ser – representado pela mão – seus olhos centram-se no ser alado, como se ela não tivesse a consciência da existência dessa mão, dando uma indicação de onipresença e onipotência de uma divindade. Talvez não como um aspecto religioso, mas em um sentido místico, de mistério, do sobrenatural que compõe o universo, uma vez que o surrealismo não se volta para o aspecto religioso no seu sentido dogmático, mas sim para os mistérios que concernem à vida humana e que podem levar a abstrações, proporcionando um distanciamento do pensamento tradicional que envereda pelos caminhos da imaginação. Esse, sim, o propósito essencial, ou seja, a imaginação desmedida para chegar-se ao *maravilhoso*.

O aspecto da Natureza, representado pelas folhas enormes espalhadas pela tela e mesmo misturadas ao corpo feminino, também trazem a perspectiva do real ampliado, favorecendo a própria ampliação da imaginação diante da magnitude descomunal da Natureza, proporcionando o maravilhoso, que é criado através dessa estimulação da imaginação. Ao mesmo tempo em que a própria Natureza está enredada na imagem feminina, como se fizesse parte de seu próprio ser, em uma espécie de metamorfose, na qual o corpo é a natureza e vice-versa, ou seja, as imagens, de mulher e de Natureza, apresentam-se interseccionadas, dando a ideia de um estado onírico, em que os conteúdos do inconsciente estão sendo representados, desvendando, assim, mais um aspecto fundamental do Surrealismo, no qual o real e o imaginário, conforme Breton (1985, p. 98), “cessam de ser percebidos como contraditórios”.

Além desses aspectos, outras imagens diáfanas compõem a tela, como o animal mitológico do canto esquerdo inferior, assemelhando-se a um unicórnio, mais uma vez transportando imagens mitológicas à tela, o que se constitui em uma simbologia de pureza, que pode estar relacionada à constituição da própria mulher ou ao seu desejo inconsciente de captação da pureza para si. Percebe-se que a imagem do unicórnio se enreda na Natureza também, pois a continuidade de seu corno finaliza-se em uma folha. Assim, mulher, unicórnio e Natureza amalgamam-se entre si, produzindo efeitos imaginativos que abandonam os pensamentos contraditórios e propiciam a criação de uma nova realidade, criando uma suprarrealidade, ou seja, que está além daquela convencional. Mais um aspecto importante para os surrealistas, uma vez que o abandono do pensamento tradicional é fator preponderante para os artistas em suas obras.

Direcionando o olhar para a parte inferior do quadro, bem ao centro e aos pés da mulher, depara-se com duas máscaras caídas e sobrepostas, dando a ideia de que foram abandonadas, ou seja, a mulher as exclui de sua aparência, tornando-se ela mesma. E uma vez que uma delas sugere um formato masculino, tem-se a impressão de que ela está liberta de todos os liames que a constituíam, sejam dos seus próprios ou mesmo de concepções masculinas. Assim, visualiza-se uma mulher despida de suas roupas e de suas máscaras, que contempla o próprio sonho entre suas mãos, representado pelo cavalo alado, que lhe oferece o símbolo da imortalidade, ao mesmo tempo em que se confunde com a vespa; mas ambos com asas e, dessa forma, representando a liberdade de poder voar. A imagem da mulher, aqui construída, oferece uma análise intensa a respeito da mulher surrealista, uma vez que o artista a coloca como elemento central de sua obra e, através dela, cria um mundo surreal, constituído por elementos significativos e contundentes que remetem para além do mundo tradicional, proporcionando a construção de outras perspectivas, ampliando a imaginação na construção do *maravilhoso*. Novamente, percebe-se que a constituição da imagem feminina está inserida como um dinamizador, um estímulo, na construção de sua expressão artística.

Seguindo ainda na apresentação dessas transparências de imagens há também, no canto inferior direito da tela, alguns instrumentos musicais, dos quais um se destaca pela aparência próxima a um violino. Reforçando, repetidamente, o aspecto simbólico que, além do próprio símbolo representativo do violino – um instrumento singular, distinto e muito apreciado pelos artistas – apresenta a simbologia

da música, isto é, uma arte utilizada para expressar os sentimentos humanos das formas mais variadas possíveis.

Nota-se que todos os elementos se complementam, ou seja, é uma vida completa inserida em uma única tela: Natureza, sonhos, divindade, libertações e também a música, que pode estar inserida no sentido de liberdade e de expressão de vida. Todos esses elementos constituem a imagem de uma mulher, a qual é o elemento máximo e representativo da expressão artística do pintor, uma vez que a coloca no centro de seu quadro, atribuindo-lhe um espaço único e individual, ao passo que as demais imagens permanecem apenas ao seu redor.

Pode-se, assim, novamente perceber a imagem da mulher como a condutora, a qual propicia a captação para os processos do inconsciente, ou seja, ela atua como o fomento para a obra, dinamizando e estimulando o artista, que a mantém no núcleo e, a partir dela, desenvolve suas expressões artísticas, criando esses estados intermediários entre real e irreal, essas oscilações de realidades que nos tomam cúmplices desses estados imaginários.

E essa era a real intenção de Breton nessa estética, isto é, suspender esses estados contraditórios, desconstruindo o real estabelecido e racionalizado, entrando no imaginário e retornando novamente para o real; porém, com uma nova percepção de mundo a partir de uma imaginação própria e individual, “numa espécie de realidade absoluta, de *surrealidade*, se assim se pode dizer” (BRETON, 1985, p. 45, grifo do autor).

Imagem da obra Original *La Chouette*, De Valentine Hugo³⁰

Figura 3: “La Chouette” (1929), Óleo Sobre Tela. *Dream of December 21, 1929*.
WikiArt, Enciclopédia de Artes Visuais.



Fonte: Hugo (2020)

³⁰ Valentine Hugo foi artista plástica e também escritora. Participou do movimento surrealista desde seus momentos iniciais. Já conhecia André Breton e Paul Éluard antes mesmo do movimento existir. Os detalhamentos de sua vida e produção podem ser consultados no anexo deste trabalho.

4.2.3 *La Chouette*, 1929, de Valentine Hugo

A obra *La Chouette* [A Coruja], de Valentine Hugo, é muito conhecida também como “Le rêve du 21 décembre, 1929”³¹. Esse último nome talvez seja mais conhecido em função da frase escrita no topo à esquerda do quadro. O primeiro nome “*La Chouette*”, encontra-se no livro de Cathy Bernheim³², a qual escreve uma biografia sobre a artista de título homônimo, *Valentine Hugo*.

A obra é considerada um autorretrato de Valentine Hugo, datada de 1929 e, segundo a autora de sua biografia, foi inspirada em uma frase de Breton: “La verdad aparecerá bajo la forma de una lechuza”³³ (1932-1933 apud BERNHEIM, 1991, s.p); o que remete imediatamente a uma relação entre a fase inspiradora e o título: A Coruja. Todavia, ao se voltar o olhar para a tela, não se encontra propriamente uma coruja, mas sim, um animal incognoscível, uma espécie de hibridização entre um gato selvagem, talvez um morcego e mesmo uma coruja. Talvez um tipo específico de animal místico, metamorfoseado, que tem a intenção de parecer algo, mas pode ter várias outras representações ao mesmo tempo e de forma intencional, logicamente, pois trata-se de um recurso tipicamente surrealista, como já apreendemos através de análises anteriores.

Percebe-se, então, que essa figura animal mística, com garras enormes fincadas na face da principal imagem da tela, uma mulher, parecem não a machucar, pois mesmo com gotas de sangue escorrendo por seu rosto, não há expressão de dor em seu semblante. Dessa maneira, pode-se apreender que as figuras, mulher e animal, evidenciam uma certa parceria, uma conexão entre si, na medida em que o rosto feminino e o corpo do animal mesclam-se na pintura através de espaços esfumados, não permitindo uma visão clara de onde termina o corpo de um e a face de outra. Ao mesmo tempo, seus olhares dirigem-se para um mesmo ponto, como se houvesse um interesse comum entre as figuras de mulher e animal ou como se tivessem os olhos conectados entre si.

³¹ “Sonho de 21 de dezembro de 1929” (tradução nossa).

³² Há poucas informações a respeito desta tela, nem mesmo no próprio livro biográfico de Bernheim, no qual são apresentadas outras obras de Valentine Hugo. Pode-se inferir que esta obra não esteja localizada em nenhum museu específico e faça parte de algum acervo pessoal, pois se apresenta em leilão de vendas específico para tal efetivação.

³³ “A verdade aparecerá sob a forma de uma coruja” (tradução nossa).

O aspecto surrealista interessante nessa imagem de mulher é que ela ocupa o ponto central da tela com um semblante plácido e tranquilo e esse animal atrelado a ela pode representar seu inconsciente, ou seja, mulher e animal representam um só elemento simbólico. O animal seria a representação de seu lado irracional – o Id para Freud.

Sendo assim, ela mesma se machuca através do comportamento demonstrado pelo animal, uma vez que ela é o próprio animal representado. Dessa forma, a imagem externa da mulher, com seus traços clássicos e fisionômicos perfeitos, possui em si mesma um animal com características simbólicas de uma metamorfose de gato³⁴, morcego³⁵ e coruja³⁶.

Esses três animais podem estar subjacentes ao mundo interior dessa figura feminina, representados simbolicamente por suas características peculiares, perfazendo a própria imagem constituinte da mulher, ou seja, ao mesmo tempo que podem perfazer seu lado irracional, podem emprestar-lhe características comportamentais e até mesmo físicas, como se pode perceber nos olhos da figura feminina que, associadas aos de uma coruja, apresentam-se fixos e aguçados para uma única direção, ou mesmo a elegância característica de um gato.

Todas essas representações simbólicas, por conseguinte, encontram-se amalgamadas em elementos do racional e irracional de um ser, concatenados entre si, perfazendo referências aos aspectos femininos aglutinados à imagem central da mulher.

Fatores esses que nos transportam, novamente, para aquela almejada intenção surrealista, ou seja, o desprendimento da lógica, do olhar convencional e a libertação dos conteúdos racionais, conduzindo à imaginação através da livre associação de imagens e das entradas no mundo inconsciente, uma vez que junto às referências simbólicas se misturam outras, não permitindo um resultado estanque, mas uma efervescência contínua de imaginação pura e ininterrupta.

³⁴ O Gato representa simbolicamente uma personalidade independente, como também agilidade e destreza ao mesmo tempo em que é muito afetuoso, sensual e elegante, traços que podem estar relacionados ao mundo interior dessa figura feminina.

³⁵ O Morcego, por ser um voador noturno, orienta-se com destreza pela escuridão, sem medo de obstáculos, mas ao mesmo tempo pode vampirizar, ou seja, simbolicamente servir-se de alguém de forma egoísta.

³⁶ A coruja, ave que empresta o nome para a pintura, trata-se de outra soberana da noite, repleta de mistérios, símbolo mais popular da sabedoria e inteligência, que com olhos aguçados e atentos, enxerga tudo ao seu redor – detalhe significativamente bem representado na tela pelos olhos da mulher e do animal simultaneamente.

Ao contemplarmos a tela em sua integralidade, percebe-se uma linha divisória bem centralizada. A parte superior, com a figura da cabeça exposta, o olhar contemplativo e direcionado e o animal amalgamado. Na parte inferior, encontra-se o corpo, submerso na água, com a cabeça totalmente para baixo e imersa, como se estivesse olhando para dentro de si mesma – haja vista que o elemento água possui muita representatividade em relação ao inconsciente. Assim, tem-se um corpo nu exposto, simbolizando certa fragilidade e uma cabeça imersa em seu mundo inconsciente e, pela postura corporal, indecifrável.

Nessa linha divisória, percebe-se que a água reflete sua imagem superior, mas apenas o queixo e o lábio. No local onde deveriam estar refletidas, como em um espelho, as demais partes do rosto, encontra-se o corpo nu e a cabeça embaixo d'água. Seu reflexo na água, portanto, pode estar representando outros elementos constituintes de seu inconsciente, os quais talvez sejam uma incógnita para a própria mulher que representa essa imagem.

Assim, a parte superior estaria ciente de suas características irracionais, através da simbologia do animal. No entanto, a parte inferior da linha divisória, poderia estar representando uma outra parte de si mesma que ela mesma desconhece, pois além da cabeça submersa, a única parte do corpo exposta são as costas, ou seja, ela não consegue enxergar a si mesma, não pode encarar-se de frente, como seria um reflexo na água, como em um espelho.

Percebe-se, através dessa pintura, a grande influência freudiana com relação às associações de ideias para os surrealistas, ou seja, as imagens vão sendo construídas de forma aleatória, mas construindo um mosaico de símbolos significativos, que propiciam uma subjetividade em níveis muito profundos, adentrando para o inconsciente do artista, sob os quais ele não possui controle e concebe a realidade e a imaginação de forma simultânea, propiciando uma forma livre de expressão, totalmente desconectada de conteúdos racionais e da lógica, fatores essenciais para os surrealistas para traduzir a verdadeira expressão artística.

Diante desses encadeamentos simbólicos, pode-se estabelecer também uma ligação entre essa figura feminina e a frase escrita no topo esquerdo da pintura, “sonho de 21 de dezembro, 1929”. Para tal, pode-se conjecturar entre dois caminhos: o desejo de liberdade de expressão para seus instintos mais primitivos, representado na linha divisória superior; ou então, esconder-se de si mesma diante de seus desejos, representados na parte inferior da linha divisória. Há ainda uma terceira direção, a

qual compreenderia as duas primeiras, ou seja, seu sonho encontra-se dividido entre os dois caminhos. Assim, para resolver essa dicotomia e justificar sua inspiração para a pintura, através da frase de Breton “a verdade aparecerá sob a forma de uma coruja” (1932-1933 apud BERNHEIM, 1991, s,p), lograr-se-ia um entendimento de que, somente através da sabedoria – símbolo representativo da coruja – chega-se ao encantamento da verdade.

Por conseguinte, diante dessa constelação simbólica relacionada à imagem feminina, pode-se verificar que essa imagem edificada, de forma tão representativa, traz à luz a importância e eficácia da imagem feminina em si, como catalizadora para essa construção, ou seja, é através da própria imagem feminina, que aparentemente representa um modelo tradicional, que se alicerça e se constrói a imagem feminina surrealista. O que, a princípio, parecia uma imagem perene, sem adulterações, mostra-se remodelada, metamorfoseada e transformada em si mesma, sendo ela própria a faísca propulsora que se amálgama aos seus símbolos constituintes, formando uma outra e nova personificação, a qual irá constituir a imagem feminina surrealista.

O que leva a testificar que o distanciamento entre teoria e prática não corresponde, pois a liberdade de expressão tão almejada pelo movimento torna-se uma constante, dado que as imagens que *a priori* nos pareciam distantes da teoria acabam por revelarem-se insígnias, uma vez que amalgamadas às imagens inconscientes entre artista/leitor/observador perfazem uma colossal constelação simbólica que as torna únicas e distintas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer deste trabalho, apresentamos e elucidamos o pensamento revolucionário surrealista, evidenciando sua aspiração e concretização, por meio de seus artistas, através de suas manifestações artísticas. Esses desenvolvimentos artísticos evidenciaram que essa revolução artística se concretizou, em sua arte, de uma forma muito mais interna do que externa poderíamos dizer, uma vez que pretendiam que o homem pensasse com sua própria mente e se desvencilhasse das imposições externas ditadas por um imperialismo social determinista.

Logo, tornou-se evidente que o movimento adentrou nas profundezas do inconsciente buscando um mecanismo de libertação dessas amarras sociais para que o homem, através da arte, pudesse alçar voo por um mundo que permitisse a verdadeira liberdade de expressão, revoando acima de tudo que pudesse impedi-lo de tal intento.

Essa ânsia surrealista desencadeou uma desconstrução na produção artística da época, na medida em que incitou um olhar para dentro do ser, conclamando o homem para um encontro interno, conduzindo-o a buscar lá, dentro dele, a sua própria expressão, não se atendo ao que estava “lá fora”, mas ao que estava dentro de seu próprio ser e perfazia a sua própria essência, a qual se tornou a verdadeira forma de expressão, como pudemos verificar, resultando em uma arte que se concebeu genuína.

Para tal intento, portanto, o artista libertou-se da lógica aparente, do pensamento rígido e consolidado, configurando, assim, uma espécie de grito de liberdade, tornando-se livre para criar sua própria arte, na medida em que adentrou nas profundezas do misterioso e inexplorado mundo do inconsciente, trazendo à tona o que havia de mais primitivo, e mesmo desconhecido, mas que significava a sua real e verdadeira compreensão de si mesmo e de seu próprio mundo, resultando em sua própria imagem de mundo expressa em sua arte.

Afigurou-se, então, a essência revolucionária do Surrealismo, com um modo de expressão singular, ofertando-nos com um novo modo de configurar o artefato artístico. Seus interesses voltaram-se para a emancipação artística, no sentido de libertar-se de todo o racionalismo legitimado por uma civilização, que se encontrava aliciado em uma lógica materialista. Seu discurso revolucionário, por conseguinte, pautou-se na liberdade de expressão como ponto fundamental para um

desenvolvimento de consciência que permitiu um olhar inaudito, original e despojado do mundo que se apresentava até então.

Para efetivar esse entendimento a respeito dessa expressão artística tão *sui generis*, consideramos importante, à vista disso, desenvolvermos no primeiro capítulo sua origem e concepção em um contexto mundial, no sentido de validarmos essa compreensão do átimo que propiciou seu aparecimento bem como os fatores que o levaram a tornar-se tão significativo como expressão artística. E para integralizar esse processo, apresentamos também seu nascimento na França, lidimando-a como berço de seu real desenvolvimento, complementado também com seu surgimento no Brasil, em um sentido mais acadêmico de corroborar com sua difusão e influência, afiançando sua existência no nosso país. Dessa forma, demonstramos a abrangência do movimento em si e oferecemos um embasamento para seguirmos em sua teoria e prática edificadas no decorrer das décadas.

Uma vez que seu propósito de liberdade asseverou-se embasado em teorias freudianas e de forma contundente, consideramos fator significativo referenciar, em um segundo capítulo, alguns aspectos sobre essa teoria e sua relação com o Surrealismo. Momento em que demonstramos o interesse por esse conteúdo em sua concepção artística e que nos fez verificar sua importância, execução e efetividade como desencadeador de algumas características ímpares e fundamentais em seu desenvolvimento, gerando inclusive a escrita automática, um dos pontos de partida para suas expressões na arte.

Nesse sentido, o objetivo deste trabalho foi trazer à tona algumas dessas características singulares dessa expressão artística, no sentido de averiguar esse discurso teórico e o seu desenvolvimento na prática em suas expressões artísticas, isto é, se haveria ou não um distanciamento entre um e outro e, especificamente, na construção da imagem feminina na poesia e pintura surrealistas. Assim, efetuamos um terceiro capítulo voltado para interpretação e caracterização da imagem nesse movimento, através do qual foi demonstrado seus distintos aspectos instigadores e geracionais e o desenrolar de sua concepção em seu artefato artístico.

Com intuito de certificarmos essa construção imagética concebida pelos surrealistas em sua arte, adentramos em um quarto capítulo, no qual apresentamos de forma perceptível, através de análises de obras poéticas e pictóricas, essa imagem construída por artistas franceses e especificamente surrealistas, os quais estiveram

presentes no decurso dessa expressão artística em uma época definitivamente crucial em seu desenvolvimento.

Dessa forma, esses artistas escolhidos propiciaram os subsídios para a compreensão da questão instigadora preliminar do nosso trabalho, ou seja, o distanciamento da teoria proclamada e da prática desenvolvida na imagem feminina, legitimando sua efetividade real entre teoria e prática. Pois, constatou-se, através das análises dessas imagens, que o Surrealismo constrói uma imagem imaginária a partir de uma imagem real, ou seja, de modo *sui generis* toda a figuração real remete a uma construção simbólica original da estética surrealista.

A escolha do *corpus*, por sua vez, manteve-se focada em obras surrealistas que asseguraram o nosso propósito, isto é, poesias e pinturas com temáticas de imagens específicas de mulher. Porém, não propriamente imagens femininas aleatórias, mas aquelas que traziam consigo a dúvida relativa a essas imagens que diante de um primeiro olhar levantaram o questionamento para esse distanciamento entre teoria e prática, ou seja, para as imagens femininas que aparentemente nos pareciam tradicionais e demandavam, portanto, uma interpelação acerca das teorias proclamadas e das práticas desenvolvidas; uma vez que muitas imagens femininas surrealistas já se apresentavam de maneira concreta e conspícua em suas expressões e bastaria um rápido olhar para testificar sua autenticidade e reconhecimento como obra surrealista.

Mesmo obras de um dos nossos artistas escolhidos neste trabalho, René Magritte, já concebiam imagens femininas que representavam claramente o processo versado pelos surrealistas. Em sua obra de 1934, denominada “O engano coletivo” [*L’Invention Collective*] (MAGRITTE, 1995), por exemplo, apresenta uma imagem híbrida entre mulher e peixe, figurando aquela metamorfose típica de expressões surrealistas, que não nos incitaria esse questionamento apontado em nosso trabalho, mas, ao contrário, evidencia-nos, de forma clara, a expressão artística proposta no movimento.

Todavia, nossa hipótese surgiu, evidentemente, diante de imagens que apresentavam – através de uma breve observação, acompanhada de uma tênue e prévia interpretação, logicamente, – aquela imagem de mulher recorrente, convencional, ou seja, aquela imagem que, aparentemente tradicional, lançou-nos àquele momento de hesitação ou mesmo dubiedade diante da teoria proclamada e da prática desenvolvida. Àquela imagem que fez surgir um levantar de sobrancelhas,

deixando-nos intrigadas e, ao mesmo tempo, sequiosas por uma decifração, uma revelação que poderia descortinar uma linguagem própria, na poesia ou pintura, solapada sob algum método singular que a tornava pertencente àquela forma única de expressão artística.

E assim desenvolvemos nossa peregrinação nesse processo artístico e, especificamente, pelas veredas da construção dessa imagem feminina “atípica” no surrealismo, poderíamos dizer, uma vez que a imagem desse movimento, aparentemente, não outorgava mais a perspectiva tradicional. Ao contrário, rebelavam-se contra o recorrente, o estabelecido, o imposto pelo convencionalismo social, levantando a bandeira da liberdade de espírito que propiciasse o desencadeamento do imaginário livre, transcendendo para uma realidade ampliada, ultrapassando as barreiras da racionalidade, buscando “a comunicação com o irracional e o ilógico” (BRADLEY, 1999, p. 09) e desenvolvendo até mesmo um interesse e uma certa cumplicidade com a loucura, como salientava Breton (1985, p. 36) em seu Primeiro Manifesto: “não é o temor da loucura que vai nos obrigar a içar ao meio pau a bandeira da imaginação”.

Apuramos, então, através das análises de nosso *corpus* escolhido, a construção dessa imagem feminina recorrente em toda a sua representatividade como figura feminina para além desse seu aspecto, ou seja, mesmo aparentando, em um primeiro momento, uma ilustração convencional, ela insere-se como grande ícone representativo da expressão artística, desencadeando um todo simbólico que nos permite adentrar para o mundo imaginário e suprarreal da expressão surrealista.

Em nossas avaliações analíticas pudemos evidenciar também que essa imagem foi a catalizadora para a inserção ao mundo inconsciente, seja de quem foi por ela inspirado ou de quem a contemplou; ou seja, é com ela e através dela que tanto o artista quanto o leitor ou o observador adentram para um universo imaginativo que desencadeia uma alegoria figurativa de símbolos aleatórios e profundamente significativos, os quais a fazem constituir-se como uma dinamizadora, uma espécie de estímulo condutor para a criação da arte.

Desse modo, verificamos, como resultado dessas análises, que mesmo quando a imagem se apresenta como tradicional ela insere-se na característica própria e singular do Surrealismo, pois essa imagem afigura-se como um estopim, uma espécie de estímulo, para que se entre na “aventura” surrealista, ou seja, olha-se para a imagem permitindo que a imaginação atue de forma contínua e vertiginosa,

misturando elementos reais com imaginários que propiciam a entrada para o mundo do inconsciente humano, trazendo à tona os significados, outrora considerados reais daquela imagem, transformados e mesmo multiplicados em elementos simbólicos que extrapolam a racionalidade do mundo material. Destarte, verificamos que não se trata da narração ou do desenho da imagem em si, mas das circunstâncias causais provocadas pela própria imagem que conduzem ao mais profundo do ser, ao mundo inconsciente, propiciando essa liberdade imaginativa.

Por conseguinte, com base no nosso propósito, confirmamos que à mulher foi consagrado o papel de protagonista de uma cena que se desenrola e cresce, progride em meio a uma simbiose entre sujeito e objeto, em uma espécie de dança artística que se desenrola na tela ou na escrita do artista.

Sendo assim, além do ícone representativo de uma mulher real – e particularmente e aparentemente convencional, aqui no nosso trabalho – quando amalgamada a outros elementos representativos, leva-nos para além dessa imagem propulsora, tornando-a uma espécie de efígie neutra, na medida em que nos direciona ou mesmo sugestiona para outras unidades simbólicas, nas quais ela se agrega e/ou se funde e acaba por não ser unicamente ela mesma, mas uma constelação de elementos que instigam a imaginação; em uma espécie de profusão de referências alegóricas que nos transportam para a tão desejada aspiração surrealista, isto é, a desconstrução do mundo real, na medida em que adentra no inconsciente e submerge com outro olhar, com uma nova construção de imagem, configurada nessa associação consubstanciada por uma constelação simbólica de unidades encadeadas. É a efígie surrealista que nos fala Sérgio Lima (1995, p. 423) quando relata que “a imagem é a ‘percepção’ de um descobrimento onde o sujeito e o objeto se interpenetram, numa *afinidade*, é a percepção/sensação de uma unidade, de uma revelação” (grifos do autor).

Foi o que se evidenciou também nas obras das artistas mulheres surrealistas efetivadas aqui, as quais testemunharam, em suas expressões artísticas, a sua própria imagem inserida nessa “afinidade”, totalizando uma “unidade”, um todo simbólico, que ultrapassa o gênero em si, evidenciando-nos que essa questão do inconsciente surrealista transcende as barreiras de gênero; ela vai além, criando essa imagem plural de mulher, edificando-a em sua diversidade, tornando-a um símbolo de multiplicidade simbólica, o qual poderá contemplar o resultado de um artefato artístico

até mesmo como elemento neutro, na medida em que transita pela arte engendrada nessa simbiose imagética.

Ao mesmo tempo inferimos que mesmo em um contexto relacionado à mulher ao desejo propulsor, para as artistas femininas o seu “mergulho” no inconsciente torna-as agentes propulsoras e efetivadoras mediante sua própria imagem, pois adentram nos processos característicos do Surrealismo, no inconsciente, na imaginação, na escrita automática e nas demais técnicas de forma livre, tornando-se a figuração de mulher que vai além de sua própria imagem.

Diante de tais asseverações, pudemos atestar que no Surrealismo não ficamos atrelados propriamente à “imagem de mulher”, mas a uma “imagem em si mesma”, que vai se constituindo e criando vida própria, que nos transporta para outros mundos de imagens, construídos a partir dela. Por conseguinte, entrelaçada às nossas próprias imagens inconscientes, resultarão em um novo cenário de imagens construídas junto à imagem de mulher e as nossas próprias ou do artista, em uma espécie de conjunto, em um todo simbólico, em uma multiplicidade de imagens criadas nesse processo imagético; que parte de um simbolismo feminino sim, mas que possui tanta riqueza de símbolos que abre espaço para um novo imaginário e se expande através da própria construção do artista e mesmo do leitor/observador.

Ademais, para o leitor/observador, a leitura é desprovida de elementos propulsores, no sentido de construção artística, somente o artífice da obra se utiliza de técnicas, sendo assim, o resultado da construção imagética feminina é eminente e transcende os aspectos de gênero na arte, pois a mulher é a própria imagem que vai além dela mesma.

E é essa a riqueza da arte surrealista que foi aferida neste trabalho, pois não se mantém estanque, fechada, com um sujeito determinado e específico, mas se abre para um novo mundo incorporado ao inconsciente humano, desencadeando essa constelação simbólica que torna a imagem “polidimensional e multivalente”, como nos relata Sérgio Lima (1995, p. 425), adentrando para esse processo subjetivo “de algo experimentado [...] por todo o nosso sensível, por todo o nosso ser”.

Em vista disso, constatamos ainda que não é somente através da descrição ou da pintura de uma imagem específica, mas o que a própria imagem instiga, ou seja, ela é o elemento que estimula para o mundo inconsciente, abrindo as portas da imaginação, criando um universo de símbolos que nos propiciam esse modo tão particular e exclusivo desse mundo artístico surrealista, no qual, percebemos também,

não se realiza em um rápido e furtivo olhar, mas exige uma análise mais contundente, e muitas vezes profunda, nesse mergulho pelo imaginário artístico.

Fator que nos cientificou também que quanto mais nos aprofundamos mais descobrimos outros elementos importantes nesse movimento artístico, o que nos leva a depreender que um trabalho pelo mundo surrealista jamais se encerra ou se conclui, em face ao seu primor, riqueza, encanto, plenitude e, muitas vezes, complexidade.

Sendo assim, diante de nosso objetivo primordial, isto é, entre a correspondência do discurso teórico e o prático com relação à construção da imagem feminina no Surrealismo, inferimos que a evidência se faz a partir do reconhecimento de uma imagem além da própria imagem, inserida na sua multiplicidade simbólica, nessa unidade que se revela para além de uma imagem estática, mas que a expande como uma unidade plural.

Almejamos, à vista disso, que esse trabalho possa contribuir de alguma forma para a ciência acadêmica, pesquisas ou mesmo para aguçar a curiosidade e interesse em estudos sobre o movimento surrealista e seus inúmeros desdobramentos, categorias e desenvolvimentos em suas expressões artísticas, os quais são infindáveis, inauditos e fascinantes, o que nos faz constatar, ao final deste trabalho, a importância incontestável e a magnificência da arte, de forma contundente.

Para finalizar nossas considerações, com base no nosso escopo proposto, concluímos que a eficácia do primeiro capítulo legitima-se através da explanação e elucidação para a compreensão de seu aparecimento no contexto mundial, em seu país de origem, bem como no Brasil, uma vez que foram esclarecidas suas motivações, alterações e construções. Assim como no segundo capítulo, o efeito e poder das teorias freudianas foram efetivamente evidenciados, revelando-nos a importância de sua concretude em suas obras artísticas, substancialmente com relação às imagens, às quais nos conduziram ao terceiro capítulo que obteve sua proficiência na elucidação de sua construção, baseada em sua transcendência conceptual encadeada às técnicas utilizadas para a sua concretização na imagem feminina. Proporcionando-nos, assim, subsídios para adentrar no nosso quarto e último capítulo, que foi laborado e completado com análises esclarecedoras para o desfecho final de nosso escopo basilar, evidenciando-nos a construção da imagem feminina surrealista identificada na teoria e constatada na prática artística, resultando na decodificação da figuração da imagem feminina permeada pelo pluralismo simbólico. Corolário que vem corroborado às palavras de Louis Aragon quando nos

diz que “o vício a que se chama ‘surrealismo’ é o emprego desregrado e passional do [da] espupefaciente *imagem*” (apud ALEXANDRIAN, 1976, p. 52, grifos do autor), a qual nos evidenciou que essa combinação de processos ilógicos à realidade, foram profundamente transformadores em sua arte, uma vez que propiciaram a concepção da tão almejada suprarrealidade surrealista.

REFERÊNCIAS

Bibliografia básica

Surrealismo:

ALQUIÉ, Ferdinand. **Philosophie du Surrealism**. Paris: Éditeur Flammarion, 1973.

ARAGON, Louis. **Les Yeux d'Elsa**. Paris: SEGUERS, 1942. (Collection "P.S." SEGUERS).

ALEXANDRIAN, Sarane. **O Surrealismo**. São Paulo: EDUSP, Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

ARGENTA, Marinice. **Simbolismo, Surrealismo e Fantástico**: homologias e divergências em suas expressões artístico-literárias. 2007. 2007. 115 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://tede.mackenzie.br/jspui/handle/tede/2146?mode=full>>. Acesso em: 14 set. 2018.

BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRETON, André. **Nadja**. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

BRETON, André. **Nadja**. Paris: Éditions Gallimard, 1964.

BRETON, André. **O amor louco**. Tradução de Luiza Neto Jorge. Portugal: Estampa, 1971.

BRETON, André. Femme et Oiseau - Constellation. In: **Poèmes**: Poésie Française et Mondiale d'Hier & d'Aujourd'hui. Accueil. Poètes Célèbres: André Breton. Poème publié et mis à jour le: 13 novembre 2012. Disponível em: <<https://www.poemes.co/femme-et-oiseau-constellation.html>>. Acesso em: 08 jul. 2020.

BRADLEY, Fiona. **Movimentos da arte moderna**: Surrealismo. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999.

CAMUS, Albert. Surrealismo e revolução. In: CAMUS, Albert. **O homem revoltado**. 9 ed. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 2011, p. 111-123.

CASTIGLIONI, Ruben Daniel Méndez. **Surrealismo**: Aldo Pelegrini, El Pionero en América. Porto Alegre: Instituto de Letras – UFRGS, 2014.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. **O Surrealismo**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

DUARTE, Rodrigo. Parágrafos selecionados da Crítica da Faculdade do Juízo de Immanuel Kant. In: **O belo Autônomo**. Belo Horizonte. UFMG, 1997.

DUROZOI, Gerard. **O Surrealismo**: teorias, temas, técnicas. Portugal-Coimbra: Almedina, 1976.

DUPLESSIS, Yves. **O Surrealismo**. 2 ed. Tradução de Pierre Santos. SP: Difusão europeia do livro, 1963. Coleção Saber Atual.

HAMMOND, Paul. **Constellations of Miró, Breton**. Edited by Lawrence Ferlinghetti and Nancy J. Peters. San Francisco, CA: City Lights Bookstore, 2000.

HELENA, Lúcia. **Movimentos de vanguarda europeia**. São Paulo: Scipione, 1993.

HELENA, Lúcia. **Modernismo brasileiro e vanguardas**. São Paulo: Ática, 1986. (Série Princípios).

FACIOLI, Valentim. O Brasil e o Surrealismo - Aspectos do campo da produção artística erudita no período de 1920 a 1950. In: PONGE, Robert (Org.). **Surrealismo e Novo Mundo**. Porto Alegre: Editora Ufrgs, 1999.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de; MORAIS, Prudente de (Direção e Administração). **Estética**. Revista Trimensal. Rio de Janeiro, ano I, v. I. Livraria Odeon, set/1924.

Disponível em:

<<https://laboratoriodepensamentosocial.files.wordpress.com/2011/06/revistaestetica-ano-i-vol-i-set-1924-parte-i.pdf>>. Acesso em: 04 set. 2018.

LEONEL, Maria Célia de Moraes. Sérgio Buarque de Holanda na Literatura dos anos 20. In: **Revistas USP**, 1982. Disponível em:

<www.revistas.usp.br/rieb/article/viewFile/69697/72356>. Acesso em: 04 set. 2018.

LIMA, Sérgio. **A Aventura Surrealista**. Tomo I. Campinas, SP: Editora UNICAMP; São Paulo: UNESP; Rio de Janeiro: Vozes, 1995.

LIMA, Sérgio. Surrealismo no Brasil: mestiçagem e sequestros. In: PONGE, Robert (Org.). **Surrealismo e Novo Mundo**. Porto Alegre: Editora Ufrgs, 1999.

LIMA, Sérgio. Alguns dados sobre a construção interessada de uma ausência: a do Surrealismo no Brasil, ou... A cada um o seu desejo. In: **Revista ORGANON**, Porto Alegre, v. 8, n. 22, UFRGS, Instituto de Letras, 1994, p. 45-79.

LIMA, Sérgio. Notas acerca do Movimento Surrealista no Brasil (da década de 20 aos dias de hoje). **Revista eletrônica Triplo V**: Surrealismo: Poesia & Liberdade. 2009. Disponível em: <http://www.triplov.com/surreal/sergio_lima.html>. Acesso em: 06 set. 2018.

MAGRITTE, René. René Magritte. VEGAP, Barcelona, 1994. Edição em língua portuguesa: **Descobrimo a arte do século XX: René Magritte**. Tradução de Berta Rodrigues Silveira. RJ: Editora Civilização Brasileira, 1995. (Impresso na Espanha).

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

RAYMOND, Marcel. **De Baudelaire ao Surrealismo**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997. (Ensaio da Cultura; 12)

REBOUÇAS, Marilda de Vasconcellos. **Surrealismo**. São Paulo: Ática, 1986. (Série Princípios).

PAZ, Octavio. **Signos em Rotação**. 3 ed. Trad. Sebastião Uchoa Leite. Org. Celso Lafer e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1996. (Coleção Debates).

PONGE, Robert (Org.). **Surrealismo e Novo Mundo**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1999.

PONGE, Robert (Org.). Surrealismo e Viagens. In: PONGE, Robert (org.). **Surrealismo e Novo Mundo**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1999.

PRASSINOS, Gisèle. Manuscrits divers, La Sauterelle arthritique, Écrits de Mlle Prassinos (14 ans), Manuscript. In: OELERO, Claude. **The Collection: Manuscrits**, 2003. Site oficial francês de André Breton. Disponível em: <<https://www.andrebretton.fr>>. Acesso em: 04 nov. 2020.

PROCHASSON, Christophe. Dominique Kalifa: La véritable histoire de la “Belle Époque”. Paris, Fayard, 2017. In: **Mil neuf cent, Revue d’histoire intellectuelle** (lundi 27 novembre 2017). Disponível em: <www.revue1900.org/spip.php?article246>. Acesso em: 16 mar. 2018.

Literatura Comparada:

BRUNEL, P., PICHOS, C, & ROUSSEAU, A.M. **Que é literatura comparada?** São Paulo: Perspectiva, 1995.

BUESCU, Helena Carvalhão. **Grande Angular: comparatismo e práticas de comparação**. FCG – Fundação Calouste Gulbenkian & Fundação para a Ciência e Tecnologia, Ministério da Ciência e Tecnologia, 2001. (Série “Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas”).

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada**. 4 ed. São Paulo: Ática, 2006. (Série Princípios).

CARVALHAL, Tania Franco; COUTINHO, Eduardo de Faria (Orgs.). **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

COUTINHO, Eduardo F. Literatura comparada reflexões sobre uma disciplina acadêmica. In: **Revista Acadêmica de Literatura Comparada**. Rio de Janeiro, v. 08. ABRALIC, 2006. Disponível em: <www.abralic.org.br>. Acesso em: 09 dez. 2015.

COUTINHO, Eduardo F. Prefácio a Musas na Encruzilhada: Ensaio de Literatura Comparada, de Daniel-Henri Pageaux. In: MARINHO, Marcelo; SILVA, Denise Almeida; UMBACH, Rosani Ketzer (Orgs.). **Musas na Encruzilhada: ensaios de Literatura Comparada de Daniel-Henri Pageaux**. Frederico Westphalen: URI; São Paulo: Hucitec; Santa Maria: UFSM, 2011.

GONÇALVES, José Aguinaldo. **Relações homológicas entre literatura e artes plásticas**: ensaio. Disponível em: <file:///C:/Users/Arquivos/Downloads/13268-16239-1-SM.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2015.

KAISER, Gerhard R. **Introdução à Literatura Comparada**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

MELLO, Celina Maria Moreira de Mello. **A literatura francesa e a pintura**. Ensaios críticos. Rio de Janeiro: 7Letras; Faculdade de Letras/UFRJ, 2004.

OLIVEIRA, Larissa Arruda de. A imagem e a letra: ensaio sobre literatura e artes plásticas. Tocantins, **Entreletras**, v. 5, n. 1, jan./jul. 2014, p. 18-31. Disponível em: <<http://revista.uft.edu.br/index.php/entreletras/article/viewFile/1037/565>>. Acesso em: 10 dez. 2015.

PEGEAUX, Daniel Henri. Musas na encruzilhada: ensaios de Literatura Comparada. In: MARINHO, Marcelo; SILVA, Denise Almeida; UMBACH, Rosani Ketzer (Orgs.). **Musas na encruzilhada**. São Paulo: Editora Ufsm Hucitec, 2011.

SILVA, Maria Luiza Berwanger. **Literatura comparada entre intersecções e transversões para uma leitura da poesia brasileira contemporânea**. Disponível em: <<http://200.129.209.183/arquivos/arquivos/78/EDITORA/catalogo/literatura-intersecoes-transversoes-paulo-nolasco-dos-santos-e-leone-astride-barzotto-orgs.-1.pdf>>. Acesso em: 10 nov. 2015.

TIEGHEM, Paul Van. Crítica Literária, História Literária, Literatura Comparada. In: CARVALHAL, Tania Franco; COUTINHO, Eduardo F. (orgs). **Literatura Comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 89-96.

Psicanálise:

CHNAIDERMAN, Miriam. **Ensaio de Psicanálise e Semiótica**. São Paulo: Editora Escuta, 1989.

FONSECA, Eliane. **A palavra in-sensata: poesia e psicanálise**. São Paulo: Editora Escuta, 1993.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Volume I. Porto Alegre: L&PM, 2013.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Volume II. Porto Alegre: L&PM, 2013.

FREUD, Sigmund. **Cinco lições de Psicanálise**. Rio de Janeiro: Imago, 1970.

FREUD, Sigmund. **Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância**, 1970. In: Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, Vol. XI.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar da civilização**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Freud e o inconsciente**. 20 ed. RJ: Jorge Zahar, 2004.

GROSSI DOS SANTOS, Lúcia. A experiência surrealista da linguagem: Breton e a psicanálise. **Revista eletrônica Ágora**, Rio de Janeiro, v.5 n. 2, July/Dec. 2002.

GROSSI DOS SANTOS, Lúcia. **Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica; Print version**. Rio de Janeiro, v.5 n. 2, July/Dec. 2002 Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-14982002000200003>. Acesso em: 14 ago. 2018.

HAAR, Michel. **Introdução à psicanálise-Freud**. Portugal-Lisboa: Edições 70, 1979.

HERRMANN, Fábio. **O que é psicanálise**. 12ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

KON, Noemi Moritz. **Freud e Seu Duplo: Reflexões entre Psicanálise e arte**. São Paulo: Edusp, 1996.

RIVERA, Tânia. **Arte e Psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

SCHULTZ, Duane P. & Sydney Ellen. **História da Psicologia Moderna**. 12.ed. São Paulo: Cultrix, 2000.

TALLAFERRO, Alberto. **Curso básico de psicanálise**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

Imagens:

ASKEW, Lucy. Francis Picabia, Otaïti, 1930. **Tate: Art & Artists**, dezembro de 2005. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/picabia-otaiti-t11982>>. Acesso em: 16 set. 2020.

BRETON, André. **Nadja**. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.

HUGO, Valentine. **La Chouette**. Dream of December 21, 1929 (*Self Portrait*) 1929. *WikiArt*, Enciclopédia de Artes Visuais. Disponível em: <<https://www.wikiart.org/pt/valentine-hugo/dream-of-december-21-1929-self-portrait-1929-1929>>. Acesso em: 05 nov. 2020.

MAGRITTE, René. **René Magritte**. Trad. Berta Rodrigues Silveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

MAGRITTE, René. Le carte blanche. **Surrealismopordos: Arte surrealista**. Óleo sobre tela, 81 x 65 cm. National Gallery of Art, Whashington. Publicado em novembro de 2013. Disponível em: <<https://surrealismopordos.wordpress.com/2013/11/27/la-firma-en-blanco-1965/>>. Acesso em: 05 fev. 2017.

PAZ, Octavio. A Imagem. **Signos em Rotação**. 3 ed. Trad. Sebastião Uchoa Leite. Org. Celso Lafer e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PICABIA, Francis. Otaïti. **Pinterest Brasil**. Disponível em: <<https://www.pinterest.at/pin/379991287307077637/>>. Acesso em: 15 fev. 2018.

PICABIA, Francis. Otaïti. **Otaïti 1930**. Oil paint on canvas, 194 x 130.3 cm. Tate T11982. ADAGP, Paris and DACS: London 2017. In: **Gallery of London**, Tate Papers. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/28/picabia-otaiti>>. Acesso em: 19 set. 2020.

Biografias:

ARAGON, Louis. Auteurs français: Louis Aragon 1897-1982. **Espace Français: Le site de référence sur le français**. L'éditeur d'Espace Francais.com: Hady C. SKAYEM, Paris-France, 2004. Disponível em: <<https://www.espacefrancais.com/louis-aragon/>>. Acesso em: 20 jun. 2020.

ARAGON, Louis. Louis Aragon: Écrivain français (Paris 1897-Paris 1982). **Encyclopédie et dictionnaire en ligne**. Paris- France, 2008. Disponível em: <https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Louis_Aragon/105904>. Acesso em: 25 jun. 2020.

BERNHEIM, Cathy. **Valentine Hugo**. 1 ed. Barcelona: Parsifal Ediciones, 1991.

BRETON, André. **Chronologie d'André Breton**. Disponível em: <<http://www.andrebretton.fr/>>. Acesso em: 13 mar. 2018.

CALTE, Beverley. **Biographie de Francis Picabia par Beverley Calte**. Le Comité Picabia, Paris-France. Disponível em: <www.picabia.com>. Acesso em: 02 dez. 2015 e 15 fev. 2018.

CORTI, José. **André Breton vie et ouvre**. Disponível em: <www.jose-corti/auteursfrancais/breton>. Acesso em: 02 dez. 2015.

COUTO, José Geraldo. **André Breton**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

DAUPHIN, Christophe. **Gisèle Prassinos**. Les Hommes sans Epaules. Disponível em: <http://www.leshommesanssepauls.com/auteur-Gis%C3%A8le_PRASSINOS-555-1-1-0-1.html>. Acesso em: 15 nov. 2020.

ETUDES LITTERAIRES. **Biographie d' André Breton**. Disponível em: <www.etudes-litteraires.com/breton.php>. Acesso em: 02 dez. 2015.

FRAZÃO, Dilva. **Biografia de René Magritte**. Disponível em: <https://www.ebiografia.com/rene_magritte/>. Acesso em: 09 mar. 2018.

GUERRA, Daiana Caldeira. O Surrealismo Cerebral de René Magritte. **Obvious**, Artes e Ideias. Disponível em:

<http://obviousmag.org/archives/2011/01/rene_magritte.html>. Acesso em: 02 mar. 2018.

MAGRITTE, René. **René Magritte**: L'histoire. Site officiel de La Fondation Magritte en Bruxelles, Belgique, a été fondée em février 1998. Disponível em: <<http://www.magritte.be/>>. Acesso em: 21 fev. 2018.

MARTINS, Floriano. Cadáveres Deliciosos de Valentine Hugo. **Revista Acrobata**: literatura, artes visuais e outros desequilíbrios. Jul/2020. Disponível em: <<https://revistaacrobata.com.br/florianomartin/artes-visuais/cadaveres-deliciosos-de-valentine-hugo/>>. Acesso em: 14 nov. 2020.

Bibliografia Complementar:

ABAUURRE, Maria Luiza M; PONTARA, Marcela N. **Literatura Brasileira**: tempos, leitores e leituras. São Paulo: Moderna, 2005.

AMORA, Antônio Soares. **Introdução à teoria da literatura**. São Paulo: Cultrix, 1977.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. São Paulo: Edusp, 1999.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. São Paulo: Edições 70, 2006.

BERGER, John. **Modos de Ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BIBLIOTHÈQUE municipale de Lyon. Le Guichêt du Savoir. *Chromo*. In: Dictionnaire de l'Académie française, **Dictionnaire usuel des arts plastiques e Encyclopaedie Universalis**. Disponível em: <www.guichetdusavoir.org>. Acesso em: 02 mar. 2018.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1995.

BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. 7ed. São Paulo: Ática, 2002. (Série Fundamentos).

BRASIL, Assis. **Arte e Deformação**: Como entender a estética moderna. São Paulo: Nacional, 1987.

CONLEY, Katherine. **Automatic woman**: The Representation of woman in Surrealism. Nebraska: University of Nebraska Press, 1966.

DICIONÁRIO INFOPÉDIA DE FRANCÊS/PORTUGUÊS. Porto: Porto Editora, 2003-2018. [consult. 2018-02-15 18:05:31]. Disponível

em: <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/frances-portugues/rastaquouère>>. Acesso em: 15 fev. 2018.

DICIONÁRIO LAROUSSE BRÉSILIEU MINI. Paris: Larousse, 2007.

DICIONÁRIO LAROUSSE FRANCÊS/PORTUGUÊS, PORTUGUÊS/FRANCÊS. São Paulo: Larousse do Brasil, 2008.

DICTIONNAIRE DE FRANÇAIS. Paris: Larousse, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Images Malgré Tout**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant l'image**. Paris: Minuit, 1990.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **L'image survivant**. Paris: Minuit, 2002.

ECO, Umberto. **A definição de arte**. Rio de Janeiro: Elfos Editora; Lisboa: Edições 70, 1995. (Coleção Arte e Sociedade: 1).

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Estética: A ideia e o ideal**. São Paulo: Nova Cultural, 2000. (Coleção Os Pensadores).

HOBBSAWM, Eric John. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991**. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JAUSS, Robert Hans et al. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Seleção, coordenação e tradução: Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JULLIEN, François. **La grand image n'a pas de forme**. Paris: Seuil, 2009.

KRISTEVA, Julia. **O Gênio Feminino**. A vida, a loucura, as palavras. Tomo I Hannah Arendt. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

KRISTEVA, Julia. **O Gênio Feminino**. A vida, a loucura, as palavras. Tomo II Melanie Klein. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

KRISTEVA, Julia. **O Gênio Feminino**. A vida, a loucura, as palavras. Tomo III Gênero Plural. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

POETICA. Poésie, poèmes et poètes. **France: Société Oxyka SARL, 2008**. Disponível em: <<https://www.poetica.fr/biographie-louis-aragon/>>. Acesso em: 23 jan. 2020.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. São Paulo: Editora 34, 2009.

SANTOS, Maria Januária Vilela. **História Geral**. São Paulo: Ática, 1977.

SANTHATELA, Galeria online. **Conheça a Lenda de Pegasus**. 30 de agosto de 2017. Disponível em: <<https://santhatela.com.br/conheca-lenda-de-pegasus/>>. Acesso em: 20 set. 2020.

SILVA, Maria Luiza Berwanger da. **Paisagens Reinventadas**: Traços Franceses no Simbolismo Sul-rio-grandense. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

SILVA, Maria Luiza Berwanger da. **Paisagens do dom e da troca**: da reinvenção a invenção. Porto Alegre: Literalis, 2009.

SILVA, Maria Luiza Berwanger da. **Travessias poéticas contemporâneas**: da recriação à invenção. Disponível em: <www.marialuizaberwanger.com.br/index.php/features/115>. Acesso em: 12 abr. 2016.

SILVA, Maria Luiza Berwanger da. **Tradução e música**: escutar a palavra inventada. Disponível em: <www.marialuizaberwanger.com.br/index.php/features/115>. Acesso em: 12 abr. 2016.

SOUSA, Osvaldo Rodrigues de. **História Geral**. 15, ed. São Paulo: Ática, 1977.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Vozes, 1973. (Coleção: Vozes do Mundo Moderno).

ANEXOS

ANEXO A – LOUIS ARAGON

Louis Aragon, poeta e escritor francês, nasceu em Paris, em 03 de outubro de 1897. Foi filho ilegítimo de Louis Andrieux, um homem que trabalhou como chefe de polícia – fato que serviu, mais tarde, em tempos de intolerâncias recíprocas, para alguns ironizarem sua ascendência de um “policia”.

Seu pai foi também político e diplomata e deu-lhe o sobrenome Aragon e o seu próprio nome, ao filho, uma vez que, já casado, não pode legalizar seu casamento com a mãe de Louis Aragon, Marguerite Toucas – fato que fez com que mais tarde, para evitar reprovação pública, passasse o filho para seu irmão mais novo. Sua mãe possuía uma pensão familiar, ajudada por sua mãe e duas irmãs. Sua infância foi em torno delas, além de um tio, Edmond, e seu avô, o qual foi caracterizado como o personagem central de sua obra *Voyageurs de l'impériale*, sob o nome de Pierre Mercadier.

Foi um excelente aluno do Saint-Pierre-de-Neuilly, como também do Lycée Carnot, no qual realizou seu ensino secundário e, com fama de superdotado, formase em 1915, para logo iniciar sua vida de estudante de Medicina, em 1916.

Porém, já nos anos de 1904 escrevia romances e por volta de 1908, poesias. Seus textos eram recitados primeiramente a suas tias. E, alguns desses textos, foram publicados na revista *Littérature*, em 1919, e depois na obra *Le Libertinage*, em 1924.

Durante o curso de Medicina, na Universidade de Paris – atualmente considerada uma das mais antigas instituições de ensino da Europa e dividida em treze universidades independentes – precisou interromper seus estudos, em detrimento da Segunda Guerra Mundial. Atuando como médico auxiliar em Val-de-Grâce, em 1917, ocorreu o que os surrealistas chamariam de “acaso objetivo”, uma vez que conhece André Breton e Philippe Soupault; forma-se a partir daí a primeira “tríade surrealista” (ARAGON, 2004).

Durante esse tempo de Guerra, escreveu o romance *Anicet ou Le Panorama* – que foi publicado em 1920, na Revista N.R.F. da Editora Gallimard. Ao mesmo tempo faz colaborações para as revistas vanguardistas *Sic* e *Nord-Sud*.

Dispensado da Guerra, retoma seus estudos no curso de Medicina e inicia a obra *Les Aventures de Télémaque* (uma paródia de Fénelon, publicada em 1922),

escreve o poema *Feu de joie* e funda a primeira revista surrealista, *Littérature*, com André Breton e Philippe Soupault.

Esse período de guerra, durante 1914 a 1918, será extremamente significativo, uma vez que nada mais será visto como antes. Falava-se na França, de uma geração rebelde, fato corroborado pela publicação de um panfleto considerado violento, denominado *Un cadavre*, o qual foi assinado por todos os membros do grupo causando, na época, um grande escândalo.

Antes, porém, de tornar-se um Surrealista, esteve presente na vanguarda dadaísta – assim como praticamente todos os integrantes do Surrealismo –, na qual realiza sua grande estreia como poeta, em 1920, através da obra *Feu de Joie*, uma coletânea de poemas agregados ao Dadaísmo, juntamente com outras obras que marcavam certa transição para o Surrealismo. Foi, inclusive, através da amizade com Breton que Aragon conhece o Surrealismo e começa a desenvolver seus estudos sobre o movimento que começava a eclodir.

Assim, somente em 1925, através da obra *Le Mouvement Perpétuel*, uma coletânea de contos, é que consolida realmente sua expressão surrealista, a qual segue, em 1926, com a obra *Le Paysant de Paris*, obra que mesmo com uma denúncia da ilusão realista, através de um romance-colagem, sofria algumas críticas de Breton – assim como em outros romances – pois ele não acreditava no romance para a imersão ao inconsciente, mas tão somente através da poesia.

Aragon, mesmo cursando Medicina, faz várias viagens para Bélgica, Alemanha e Inglaterra. Publica sua obra *Feu de Joie* com um desenho de Picasso e, em Berlin, publica *Plaisirs de la capitale*. Mesmo inclinado às características surrealista, como os mergulhos no inconsciente, sempre se manteve mais clássico e comedido em detrimento aos impulsos para os estados alucinatórios, tão apreciados pelos surrealistas mais entusiastas com técnicas atípicas para a época. No entanto, apresenta fortemente a tendência surrealista como é percebido através da obra *Passage de l'Opéra* que apresenta dualidade entre desejo e realidade e na qual a realidade é sempre desafiada pela imaginação.

Já em 1924, um ano extremamente significativo para os Surrealistas, Breton publica *Manifeste du surréalisme* e define os objetivos do movimento. Aragon publica *Une vague de rêves*, uma espécie de manifesto pessoal que define a poesia como encontro do imaginário com os jogos de linguagem.

Assim, transcorrendo os anos, entre publicações, destruição de textos, críticas sofridas, problemas financeiros e a separação de uma relação com Nancy Cunard, Aragon tenta o suicídio em Veneza, no mês de setembro de 1928.

Todavia, por uma ironia do destino, em novembro desse mesmo ano de 1928, Aragon conhece, em Paris, aquela que será o grande amor de sua vida, Elsa Triolet, uma escritora russa, cunhada de um dos maiores poetas russos, Vladimir Maiakovski. Casa-se com ela e sua obra *Les yeux d'Elsa*, publicada em 1942 – que leva o título da poesia analisada neste trabalho – será uma de suas obras mais conhecidas, uma vez que nela, celebra o amor absoluto e foi inspirada na sua musa e esposa, Elsa.

Por volta de 1930 filia-se ao Partido Comunista Francês e faz uma visita à União Soviética. No retorno à Paris, publica *Le front rouge* considerado um poema revolucionário, sob influência de Maiakovski, que marcava uma espécie de rompimento com a estética surrealista. Suas publicações seguintes foram consideradas de forte influência marxista.

Em 1931, reside um ano nos EUA junto à Elsa. Em seu retorno, obteve nomeações como jornalista e secretário editorial de jornais e revistas comunistas. Além de expor teses sob influência do socialismo russo.

Nos anos seguintes, participou como voluntário da Guerra Civil Espanhola. Em 1940, participou da Resistência quando a França foi invadida pelas tropas Nazistas e publicou várias obras importantes para a literatura; inclusive, volta a publicar poesias, como se fizesse um retorno à sua origem inicial, em concordância com os surrealistas de que a poesia é a própria libertação. E, como uma espécie de surrealista autônomo, volta a escrever romances também.

Mantendo-se sempre ativo em suas produções artísticas, com obras extremamente importantes e significativas, com o passar dos anos, começou a ter problemas de saúde e em 24 de dezembro de 1982, Louis Aragon, um dos fundadores do Surrealismo e considerado um dos maiores poetas franceses do século XX, vem a falecer deixando um legado de obras para a literatura francesa. Ele e Elsa descansam juntos no parque de *Molino de Villeneuve*, em Paris (ARAGON, 2004).

ANEXO B – ANDRÉ BRETON

André Breton foi o cofundador, teórico e líder do movimento Surrealista, distinguindo-se como escritor e poeta nessa expressão artística. Segundo José Geraldo Couto, no prólogo de seu livro,

Falar André Breton é dizer surrealismo. Confundindo-se com seu movimento, ele enfrentou vento e maré, rebateu bombardeios, ofensas e incompreensões de toda espécie. Destas últimas, a mais vulgar talvez seja a apreciação do surrealismo como uma escola literária ou artística. Pouco se importando com a literatura ou com a arte enquanto tais, o surrealismo é antes de tudo um chamado à ação; é a crença numa realidade acima e além das aparências, situada na corda bamba entre sonho e vigília, vida e morte, tempo e eternidade (COUTO, 1984, p.7).

Assim, nasce em Tinchebray, antiga cidade no noroeste da França – na região administrativa da Normandia, departamento de Orne – em 19 de fevereiro de 1896 e vem a falecer em Paris, aos 70 anos, em 28 de setembro de 1966, o grande colaborador para o desenvolvimento e nascimento do movimento surrealista.

Parte de seus dois primeiros anos, Breton conviveu com seu avô materno, em Saint-Brieuc – cidade francesa na região administrativa da Bretanha. Seu avô transmitiu-lhe o gosto pelo fantástico, pelo assombroso – contando-lhe histórias – como também pelos elementos da natureza, que mais tarde apareceriam em seus textos poéticos.

No início do século XX, aos quatro anos, sua família muda-se para Pantin – periferia de Paris. Na escola primária seu interesse voltava-se para as terríveis histórias contadas por um professor denominado Tourtoulou e na adolescência suas leituras voltavam-se para os “romances negros” da época pré-romântica.

Percebe-se que Breton vai desenvolvendo um gosto pelo estranho, pelo diferente, para o incomum. De acordo com uma de suas biografias, quando o levaram ao cemitério, em uma das primeiras vezes, Breton sentiu certa exaltação quando encontrou,

[...] uma modesta lápide de granito com os seguintes dizeres, gravados em maiúsculas vermelhas: NEM DEUS, NEM PATRÃO. Era a semente da subversão, ali onde menos se esperava encontrá-la.

Mas demoraria ainda algum tempo para que ela pudesse germinar (COUTO, 1984, p.11, grifos do autor)

Percebe-se que Breton já possuía uma tendência para o insólito desde pequeno. Talvez também influenciado pelas histórias assombrosas de seu avô, quando ainda criança.

Aos 16 anos, já lia Baudelaire, Mallarmé e Huysmans e torna-se um aficionado pela pintura de Gustave Moreau. De acordo com Couto, “as mulheres de Moreau, míticas, fluidas, quase sonâmbulas, acabariam sendo um dos seus ideais de beleza [...]. As próprias mulheres com quem se casaria teriam muito do ar misterioso das heroínas de Moreau” (COUTO, 1984, p.12).

Com 17 anos já cursava Medicina e, segundo a biografia, somente para agradar seus pais, uma vez que tinha aversão a todos as carreiras, inclusive – e paradoxalmente – a de escritor. No entanto, possuía uma admiração pelos artistas simbolistas, pois conforme Couto, Breton achava que “graças a eles se preservava um conjunto de valores essenciais, contra qualquer concessão moral ou espiritual” (BRETON 1984 apud COUTO, 1984, p.13). Dentre eles, tinha uma admiração por Paul Valéry – mais tarde surrealista também – com o qual manteve amizade.

No período da Primeira Guerra Mundial, sendo Breton estudante de Medicina, foi convocado e serviu no Centro Neurológico do Hospital auxiliar de Nantes. Momento em que teve a oportunidade de conviver com pacientes com desequilíbrios psicológicos. Inicia, então, os estudos nas Teorias de Sigmund Freud e começa a aplicá-las, comedidamente, em seus pacientes.

Durante esse período, conhece também Guillaume Apollinaire, através do qual descobre uma literatura até então desconhecida e pelo qual desenvolve grande admiração.

Além de servir em Nantes e em Paris, foi convocado para o Centro Psiquiátrico do II Exército de Saint-Dizier, local onde continuou seus estudos e investigações baseados nas Teorias de Freud, anotando interpretações de sonhos e associações de ideias. Nesse ínterim também começa a ler as poesias mais radicais de Rimbaud e afasta-se das formas literárias tradicionais, procurando artistas que compartilhavam de suas ideias.

No final da guerra, conhece Philippe Soupault e Louis Aragon, os quais partilhavam do mesmo desencanto com relação à guerra, à sociedade, com sua

moral, seus princípios, etc. e mesmo à cultura, voltando-se para uma literatura que pudesse apresentar algo novo e moderno. Tornam-se amigos e fundem a primeira revista surrealista, a *Littérature*, em 1919.

Breton manteve-se buscando novos contatos nessa jornada por uma arte nova. Sendo assim, aproxima-se de Tristan Tzara, fundador do Dadaísmo – já em 1916, no decorrer da Guerra – o qual, “escandalizava Zurich com os manifestos e espetáculos dadaístas” (COUTO, 1984, p. 22). Além dele, conheceu muitos outros artistas do mundo inteiro que haviam adotado o espírito do Dadaísmo, muitos dos quais mais tarde tornaram-se surrealistas, como Francis Picabia, um dos artistas estudados aqui nesse trabalho.

Ao mesmo tempo, Breton começa a mergulhar “numa intensa aventura interior em busca de meios próprios de expressão” (1984, p. 23). Assim, ele e Soupault iniciam seus empreendimentos com a *escrita automática* – já descrita aqui em alguns capítulos – e publicam trechos na revista *Littérature*. Mais tarde, reúnem suas escritas automáticas em um livro denominado *Les champs magnétiques* (1920).

Nesse mesmo contexto, intitulam esses procedimentos poéticos de *Surréalisme*, em homenagem a Apollinaire, que em sua peça teatral *Les Mamelles de Tiresias*, subtitulou-a de “drama surrealista” (1984, p. 25). Porém, ainda não estava organizado o movimento em si. Havia muitas exposições – e escândalos – em Paris com publicações de novos artistas, principalmente os dadás. Muitas revistas e manifestos surgiam no decorrer dessa época, combatendo uma arte, considerada por eles, antiga ou mesmo superada para aqueles tempos.

Diante de tantos acontecimentos artísticos, Breton abandona os estudos de Medicina, fato que o faz romper com a família e trabalhar como bibliotecário para Jacques Doucet, o qual contrata também Aragon, para que escrevessem cartas sobre assuntos literários.

Devido a muitas divergências, entre ele e Tzara, Breton rompe com o Dadaísmo e, em 1922, tenta realizar o “Congresso internacional para a determinação das tendências do espírito moderno”, o qual não acontece por falta de apoio de outras correntes artísticas. No entanto, depois de grande agitação anárquica, de muitos escândalos com exposições e publicações, artistas dadaístas junto a outros nomes começam a formar um grupo significativo que mais tarde formariam a nova arte, a qual buscava expressões em lugares ainda não explorados pelos artistas, como o inconsciente, o sonho, a loucura, o maravilhoso.

Breton, dessa forma, para compilar os ideais desse movimento que surgia, publica o *Manifesto do Surrealismo*, em 1924. Estava consolidado o movimento Surrealista bem como sua liderança por Breton, que enfatizava o sonho e a loucura sobre atitudes lógicas e realistas. Para oficializar também o movimento, cria-se a revista *La Révolution Surréaliste* nesse mesmo ano.

Com a publicação de *Um cadáver*, no mesmo ano, um panfleto contra o escritor Anatole France, “detestado pelos surrealistas por seu patriotismo e por sua desonestidade intelectual e política” (COUTO, 1984, p. 37), acaba por gerar uma reação deveras negativa tanto da imprensa quanto da intelectualidade francesa da época, os surrealistas “passam a ser vistos como loucos furiosos, e há até propostas de proibição das suas atividades” (1984, p. 38). Fato que leva à demissão de Aragon e Breton, o qual passa a viver com ajuda de amigos, da esposa Simone, com quem se casara três anos antes e da venda de seus livros.

Em 1925, após muita polêmica e escândalos, Breton inicia uma reestruturação para o movimento, começa uma aproximação com o Partido Comunista, o que leva alguns participantes a se afastarem do Surrealismo e, mais tarde, Breton a se afastar do Partido.

Entre o período de 1925-1929 Breton, que adorava passear pelas ruas de Paris, conhece Nadja em um de seus passeios e depois de um período de intenso relacionamento, com várias coincidências, Breton se afasta e escreve seu livro com o mesmo nome: *Nadja*, em 1929. Logo após publica *O Surrealismo e a Pintura*, um ensaio sobre a arte e as posições estéticas do Surrealismo. Em 1929, publica o *Segundo Manifesto do Surrealismo*, mais uma vez apresentando os objetivos do movimento, desta vez mais intensos e radicais.

A partir de 1930, faz várias publicações e, em 1935, conhece Jacqueline Lamba, a qual se torna sua segunda esposa e com a qual tem uma filha chamada Aube (Alvorada). Inspirado em sua esposa escreve *L'Amour Fou*, uma obra lírica em que discorre sobre o amor. Jacqueline Lamba torna-se uma das mulheres participantes do movimento Surrealista.

Durante a Segunda Guerra Mundial, Breton foi novamente convocado para servir como médico na Escola de Pilotos de Poitiers e, após, em 1942, vai residir na Martinica juntamente com a mulher e a filha. Lá, após ficar fechado em um campo de prisioneiros, parte para residir em Nova York, momento em que se manteve em permanente atividade artística: realizou exposições, fundou uma nova revista e

publicou os *Prolegômenos a um Terceiro Manifesto Surrealista ou Não*. Mesmo em Nova York conhece Elisa, que se tornaria sua terceira esposa, e em quem se inspira para a imagem de mulher em *Arcane 17*, uma espécie de memória e ensaio filosófico.

Breton, entre os anos de 1945 a 1965, realiza várias viagens, retorna a Paris, funda novas revistas; enfim, suas atividades não cessam. Sabe-se que dentre os surrealistas é o artista mais conhecido mundialmente, como também o que possui mais biografias publicadas. Fez-se aqui uma breve explanação sobre sua vida, em um sentido mais didático-acadêmico, pois falar sobre Breton ocasionaria discorrer em extensas páginas biográficas, uma vez que se trata de um grande nome do movimento Surrealista como também da literatura francesa.

Para finalizar, por conseguinte, quando, em 1950, Breton adquire uma casa no vilarejo medieval de *Saint-Cirq-Lapopie*, a aproximadamente 600 km de Paris, torna-se lá seu lugar de refúgio, para onde se dirigia algumas vezes e passeava longamente. Desse mesmo refúgio foi retirado às pressas e internado em Paris, em 1966, por insuficiência pulmonar e vem a falecer, em 28 de setembro, aos seus 70 anos de idade.

ANEXO C – GISÈLE PRASSINOS

Gisèle Prassinos nasceu em 26 de fevereiro de 1920, em Istambul – na época de seu nascimento a cidade ainda era conhecida pelo nome de Constantinopla – na Turquia. Porém, quando tinha apenas dois anos de idade sua família, devido a Guerra Greco-Turca, mudou-se para *Nanterre*, localizada na região de *Île-de-France*, uma parte da *Grand Paris*, na França. Sua família, em função da guerra, chegou à França acompanhada de muita pobreza (DAUPHIN, 2020).

As informações a respeito de Gisèle Prassinos, talvez pelo fato de permanecer ainda como artista contemporânea, uma vez que escreve até o ano de 2015, são limitadas. Os livros a respeito de Prassinos são escassos; os de Annie Richard, uma especialista sobre a autora, não são encontrados no Brasil. O que se sabe é que seu pai é de origem grega e sua mãe italiana. Não há muitas referências a respeito da família, a única informação concreta é que se trata da irmã mais nova de Mario Prassinos, um conhecido artista da época, que descobre o Surrealismo e torna-se amigo de muitos artistas do movimento.

Seu irmão, Mario Prassinos, realiza importantes trabalhos para editoras francesas como Gallimard e GLM, ilustra a obra *Le mur* de Jean-Paul Sartre, além de fazer pinturas para decoração da capela de *Notre dame de Pitié*, em Saint-Rémy-de-Provence, em 1935, e participar com suas obras de exposições pelo mundo inteiro. É também amigo de Henri Parisot, um dos grandes editores da época e prestigiado tradutor, para o qual realiza trabalhos de ilustrações de importantes obras (DAUPHIN, 2020).

Foi através de seu amigo Henri Parisot que Mario Prassinos apresenta sua irmã mais nova, Gisèle Prassinos, para André Breton, no ano de 1934, o qual se impressiona com os “Escritos de Mlle Prassinos, 14 anos”, pois se assemelhava muito às escritas automáticas, à famosa técnica tão admirada e utilizada pelos artistas surrealistas, ao mesmo tempo em que se surpreende com as poesias escritas por uma artista tão nova – na época em que produziu tais escritos, Gisèle Prassinos tinha apenas 14 anos de idade.

De acordo com Christophe Dauphin, ela iniciou fortuitamente suas escritas automáticas, conforme ela mesma declara:

Tout cela s'est passé étrangement... Un jour d'été, étant donné que nous n'avions pas d'argent pour partir en vacances, les femmes qui avaient passé la matinée à faire le ménage, amidonner les rideaux, etc., étaient épuisées par le travail et la chaleur. Je les ai retrouvées par terre dans un couloir où elles cherchaient un peu la fraîcheur, allongées comme des mortes! Quel choc! Je suis allée à la petite table où je faisais mes devoirs, et je me suis mise à écrire, n'importe quoi, des phrases comme: *Ces saletés sont magnifiques, a répondu mon soulier...*(DAUPHIN, 2020, p. 55, grifos do autor)³⁷

Suas palavras nos apresentam uma ideia de como uma imberbe escritora já apresentava características tão peculiares ao movimento surrealista. Podemos perceber que sua propensão para a escrita já se fazia de forma natural e, talvez de forma instintiva, já registrava suas poesias expressando-se pelas vias do inconsciente.

Esses textos foram publicados naquele mesmo ano, na revista *Minotaure* (1933-1939), que tinha como editor André Breton, Pierre Mabilie, Marcel Duchamp, entre outros nomes importantes do movimento. Essa revista publicava obras originais, suas capas eram desenhadas por aclamados artistas do surrealismo como Pablo Picasso, Salvador Dalí, Joan Miró, Marcel Duchamp, entre muitos outros. Além da revista *Minotaure*, seus escritos aparecem também na Revista *Document 34*, outra importante publicação ligada ao movimento surrealista, aproximadamente entre as décadas de 1930 a 1940. Percebe-se, portanto, a notoriedade dessa tão jovem escritora diante de nomes já sacralizados pelo movimento e a ênfase para suas escritas automáticas conferida pelos surrealistas.

Seu primeiro livro, *La Sauterelle arthritique* [O gafanhoto artrítico] foi publicado em 1935, pela editora GLM, com um prefácio de Paul Éluard e uma fotografia de Man Ray. A poesia de Gisèle Prassinos, na qual discorreremos nossa análise, denominada *Corvée*, faz parte inclusive dessa primeira publicação. Em 1940 quando André Breton publica sua *Anthologie de L'Humour Noir* inclui dois desses textos em sua obra, fato que corrobora com a aceitação e aprovação de suas escritas para o surrealismo naquele momento.

Gisèle Prassinos, ao longo dos anos, prossegue realizando suas obras surrealistas. Dessa forma, em 1967, já em seus 47 anos, seus poemas

³⁷ Tudo aconteceu estranhamente... Em um dia de verão, como não tínhamos dinheiro para sair de férias, as mulheres que passaram a manhã limpando, engomando as cortinas, etc., estavam exaustas do trabalho e do calor. Encontrei-as no chão de um corredor onde procuravam um pouco de frescor, caídas como mortas! Que choque! Fui até a mesinha onde estava fazendo meu dever de casa e comecei a escrever, sei lá, frases como: Essa sujeira é linda, meu sapato respondeu... (Tradução nossa, grifos do autor).

correspondentes a todo seu período surrealista foram reunidos na obra *Les Mots Endormis*.

Além disso, diversas obras foram sendo produzidas e publicadas no decorrer de sua vida e não somente poemas, mas romances, contos, desenhos, tapeçarias, artes visuais e pinturas. Pode-se dizer que perfazia uma artista completa, deslocando-se por todas as formas de arte, fossem elas plásticas ou literárias. Suas obras eram todas ilustradas pelos seus próprios desenhos.

Gisèle Prassinós vem a falecer em Paris, no dia 15 de novembro de 2015. Sua morte, portanto, é deveras recente e sua produção manteve-se sempre ativa, uma vez que se trata de mais de oitenta anos desenvolvendo seu trabalho de artista. Sua produção foi praticamente efetivada de ano a ano, perfazendo uma vasta obra, muitas delas concedidas à Biblioteca Histórica da Cidade de Paris.

ANEXO D– RENÉ MAGRITTE

René François Ghislain Magritte além de desenhista foi um importante pintor, considerado uma referência da arte Surrealista. Nasceu em Lessines, Bélgica, em 21 de novembro de 1898 e faleceu no mesmo país, na cidade de Bruxelas, em 15 de agosto de 1967. Seu pai, Leopold Magritte, era alfaiate e após ter trabalhado em diversos negócios, ficou rico ao tornar-se Inspetor Geral da Sociedade *De Bruyn* – produtora de óleo e margarina. Sua mãe, Régina Bertinchamps, antes de se casar era modista de chapéus.

Dentre as várias mudanças de cidades, em uma delas, Lessines, nasceu René Magritte, o primogênito, e em Gilly, na casa da mãe de Régina, nasceram seus dois irmãos: Raymond e Paul (MAGRITTE, 2018).

Seu pai era um anticlerical intenso enquanto sua mãe uma católica fervorosa. Sofrendo com depressão sua mãe suicida-se em 1912, quando ao atirar-se da ponte, afoga-se no rio Sambre, que banha o Norte da França e o Sul da Bélgica. Um revés que foi testemunhado pelo pintor e que não é muito comentado em suas biografias. A *Foundation & Comité Magritte*, responsável pelo site oficial do pintor, posiciona-se em sua biografia da seguinte forma:

[...] Magritte, contrairement à ses fréquentations surréalistes ultérieures, notamment Salvador Dalí et André Breton, sera toujours opposé, pour ne pas dire résistant, à la psychanalyse. L'art n'ayant pas besoin selon lui d'interprétations mais de commentaires, l'enfance de l'artiste ne saurait donc être convoquée pour comprendre ses Productions³⁸. (MAGRITTE, 2018, s.p).

No ano seguinte à tragédia, ele e seus dois irmãos mudam-se com o pai para a cidade de Charleroi e são educados por uma governanta, Jeanne Verdeyen, com quem seu pai casa-se em 1928.

Quando passava as férias com a família de seu pai, ele costumava brincar com uma amiga, visitando um cemitério, que percorriam os cofres subterrâneos. E em uma feira de Charleroi conhece uma menina de 12 anos, Georgette Berger, com quem se

³⁸ “[...] Magritte, ao contrário de suas subseqüentes associações surrealistas, notadamente Salvador Dalí e André Breton, será sempre opositor, para não dizer resistente, à psicanálise. Como a arte, segundo ele, não precisa de interpretação mas de comentários, a infância do artista não pode, portanto, ser convocada para compreender suas produções” (tradução nossa).

encontra regularmente no caminho para a escola, mas acabam por perderem-se de vista devido ao início da Primeira Guerra Mundial, uma vez que a família abandona a cidade, que foi invadida pelos alemães e retorna para Châtelet (MAGRITTE, 2018).

Magrite frequentava um curso de pintura já no primeiro ano do Ensino Médio, no estúdio do artista Félicien Defoin, em Châtelet e já pintava seus primeiros quadros aos 12 anos. As lembranças de infância tornam-se-ão representativas em suas pinturas. Segundo a *Fondation & Comité Magritte*,

Une caisse auprès de son berceau, la récupération d'un ballon de navigation échoué sur le toit de la maison familiale, la vision d'un artiste peintre peignant dans le cimetière où il jouait avec une petite fille... trois souvenirs d'enfance que l'artiste gardera toute sa vie (MAGRITTE, 2018, p. 68).³⁹

Essas lembranças resumiriam uma biografia de sua vida que se tornaria notória e muito produtiva nas artes. Entre os anos de 1914-1915, Magritte realiza sua primeira pintura de mais de um metro e cinquenta, conforme um *chromo*⁴⁰, representando cavalos fugindo de um estábulo em chamas, na mesma época em que oferece suas pinturas subsequentes aos seus amigos.

Em outubro de 1915 aparecem seus primeiros trabalhos em estilo impressionista. No ano seguinte, aos 18 anos, muda-se para Bruxelas e inicia seus estudos na *Académie Royale des Beaux-Arts*, período em que reencontra Georgette Berger, sua amiga de infância, com quem se casa em 1922.

Entre os anos de 1916 a 1918 estuda na *Académie*, todavia, descontente com seu conservadorismo acaba por abandoná-la. Começa a partir de então a pintar papel de parede, pôsteres, anúncios e torna-se um artista comercial.

Após o afastamento da *Académie Royale des Beaux-Arts*, seu trabalho sofre influência do Cubismo e Futurismo. Sua primeira exposição profissional acontece em 1920 no *Centre d'Art*, em Bruxelas. Todavia, o que demarcará suas obras pictóricas como um Surrealista advém da influência do italiano Giorgio de Chirico e sua pintura metafísica. No ano de 1926 após fechar um contrato com a *Galerie de Centaure*,

³⁹ “Uma caixa perto de seu berço, a recuperação de um balão de navegação encalhado no telhado da casa da família, a visão de um artista pintando no cemitério onde ele brincava com uma menina... três lembranças da infância que o artista guardará por toda a sua vida” (tradução nossa).

⁴⁰ *Chromo*: abreviação de Cromolitografia, reprodução litográfica em cores, método descoberto em 1816 e conhecido atualmente como “litografia em cores”. Pejorativamente, a abreviação “Chromo” é sinônima de imagem em cores de mau gosto. (BIBLIOTHÈQUE, 2018).

abandonar seus ofícios e dedicar-se exclusivamente à arte, apresenta sua primeira obra surrealista *Le Jockey Perdu*. Essa obra, porém, nem teve uma boa recepção e sofre fortes críticas. Magritte, então, muda-se para Paris em 1927, momento em que conhece artistas surrealistas, dentre eles Marcel Duchamp e André Breton, dos quais se torna amigo. Iniciam-se, assim, suas produções surrealistas e em 1928 apresenta obras famosas como *Les Amants* e *Le Faux Miroir*. Ao contrário de alguns surrealistas franceses que envergavam uma existência repleta de ostentação, Magritte prioriza o anonimato e uma vida de classe média.

Entre os anos de 1928-1929, as pinturas de Magritte muitas vezes costumam focar-se sobre a diferença entre o objeto e suas representações, como se percebe em uma de suas obras-primas surrealistas, um dos quadros da série *La trahison des images*⁴¹, no qual a imagem de um cachimbo é acompanhada da inscrição *Ceci n'est pas une pipe*⁴², para o qual explica o que queria representar através desta obra, declarando:

La fameuse pipe, me l'a-t-on assez reprochée! Et pourtant, pouvez-vous la bourrer ma pipe? Non, n'est-ce pas, elle n'est qu'une représentation. Donc si j'avais écrit sous mon tableau "Ceci est une pipe", j'aurais menti!⁴³ (MAGRITTE, 2018 p. 68, grifos do autor).

Assim, a pintura de Magritte não é a representação de um objeto em si, mas a ação do pensamento sobre esse objeto, em uma espécie de desconstrução das relações que os objetos mantêm com a realidade.

Quando Magritte retorna a Bruxelas, em 1930 – permanecendo na cidade mesmo durante a ocupação alemã, na Segunda Guerra Mundial – aprofunda sua técnica e pinta imagens que instigam a percepção do público na medida em que desconstrói os objetos comuns, ressignificando-os com imagens contraditórias e sobreposições ilusórias ou mesmo irrealis, o que deu ao artista um estilo próprio. Foi “chamado pela crítica de ‘Pintor cerebral’ e seu estilo foi rotulado de ‘Visual Thinking’” (FRAZÃO, 2018).

⁴¹ “A traição das imagens” (tradução nossa).

⁴² “Isto não é um cachimbo” (tradução nossa).

⁴³ “O famoso cachimbo, já me causou muita crítica! Mas você pode encher [de tabaco] meu cachimbo? Não, não pode, ele é apenas uma representação. Então, se eu escrevesse sobre meu quadro “Isto é um cachimbo”, eu teria mentido! (tradução nossa, grifos do autor).

No ano de 1936, seu trabalho foi apresentado em uma exposição em Nova York e, novamente, em 1965, no Museu de Arte Moderna, na mesma cidade.

Na década de 1940 Magritte parte para outros gêneros apresentando inclusive características impressionistas, mas essa mistura de estilos acaba não tendo êxito. Após a década de 1960, torna-se um pintor reconhecido no mundo inteiro e antes de sua morte produziu esculturas de bronze inspiradas em suas obras.

No ano de 1967, aos 68 anos, Magritte falece sucumbido por um câncer pancreático, sendo sepultado no cemitério de Schaerbeek, em Bruxelas. Até esse momento já havia apresentado cerca de mil trabalhos, muitos de notável reconhecimento e considerados obras-primas, além de ter influenciado muitos artistas modernos.

ANEXO E – FRANCIS PICABIA

François Marie Martinez Picabia foi um desenhista, pintor e poeta francês do século XX. Nasceu em Paris em 22 de janeiro de 1879 e faleceu em 30 de novembro de 1953, na mesma casa onde havia nascido.

Do ponto de vista material, teve uma infância confortável. Todavia, na perspectiva emocional, afigura-se um tanto conturbada. Diz Picabia em 1922, “entre ma tête et ma main, il y a toujours l’image de la mort”⁴⁴ (apud CALTE, 2018).

Quando jovem, segundo seu autor biográfico, “é o filho terrível” (CALTE, 2018, s.p). Mais tarde acaba se tornando um perfeito “rastaquouère⁴⁵, o brincalhão ou “o aventureiro brilhante: é a fachada pública de sua personalidade complexa” (2018, s.p).

Foi o filho único de um casal em que o pai, que nascera em Cuba, tinha origem espanhola e a mãe, francesa. Tratava-se de um casamento entre a aristocracia espanhola e a burguesia francesa. Sua mãe, Marie Cécile Devanne, faleceu quando Picabia tinha apenas sete anos de idade e um ano depois sua avó materna desaparece. Sendo assim, Picabia cresce em companhias masculinas: seu pai, seu tio e seu avô. De acordo com Calte, a saída para fugir da solidão e do tédio de uma “casa sem esposa” foi o desenho e a pintura. Seu avô, um homem de negócios e ao mesmo tempo um entusiasmado fotógrafo amador, dizia-lhe que a fotografia iria substituir a pintura, ao que Picabia respondia: “Tu peux photographier un paysage, mais pas les idées que j’ai dans la tête”⁴⁶. Fato que já revelava uma consciência estética, um talento artístico precoce e certo caráter autônomo.

Sua trajetória escolar foi conturbada, até entrar para a *École des Arts Décoratifs*, em 1895, e estrear no *Salon des Artistes Français*, em 1899, com a pintura *Une rue aux Martigues*.

Picabia foi um artista que explorou a maioria dos movimentos artísticos de sua época, em princípio sua arte seguia uma proposta Simbolista que não mais considerava a arte como reprodução da natureza, mas sim a experiência emocional do artista em face a ela, expressa subjetivamente em uma síntese de formas e cores.

⁴⁴ “Entre minha cabeça e minha mão, sempre há a imagem da morte” (tradução nossa).

⁴⁵ “Rastaquouère”: Trata-se de estrangeiro que vive à grande custa de rendimentos suspeitos (DICIONÁRIO Infopédia, 2003-2018, tradução nossa).

⁴⁶ “Tu podes fotografar uma paisagem, mas não as ideias que eu tenho na cabeça” (tradução nossa).

Assim, somente após 1902, quando se inicia o período impressionista, sua pintura começa a ter impacto, uma vez que ele aperfeiçoa suas técnicas nessa expressão artística e inicia uma trajetória de exposições no *Salon des Indépendents*, na *Galerie d'avant-garde* de Barthe Weill e assina um contrato com a famosa *Galerie Haussman*, na qual em 1905 estreia a primeira de três exposições dedicadas ao artista.

Após uma exposição na Galeria *Georges Petit*, em 1909, Picabia já conta com um reconhecimento artístico notório. Todavia, parte para a arte mais moderna e no mesmo ano casa-se com uma jovem musicista de vanguarda – a qual “sera pour lui un stimulant intellectuel tout au long de sa vie”⁴⁷ (CALTE, 2018, s.p) – e expõe sua pintura abstrata *Caoutchouc*. Inicia-se então a primeira das numerosas rupturas peculiares na vida e no trabalho desse artista que com trinta anos começa a enfrentar a rejeição de Galerias famosas, dos clientes e críticos da época.

Sendo assim, entre os anos de 1909 e 1914, Picabia aproxima-se de vanguardas como Fauvismo, Futurismo, Cubismo e Orfismo, perscrutando a inovadora linguagem visual do Modernismo que começava a despontar. Exibiu durante esse período diversas obras abstratas no *Salon de la Société Normande*, no *Salon d'Automne* e na *Galerie la Boétie*. Nesse mesmo período, Picabia passa a ser membro integrante da *Société Normande de Peinture Moderne* e começa a conviver com os vanguardistas parisienses.

Marc Le Bot escreveu em sua tese denominada *Francis Picabia e a crise dos valores figurativos*:

Picabia a lancé pendant les années qui précèdent immédiatement la guerre de 1914, plus d'idées neuves qu'aucun autre artiste d'avant-garde. Il aurait été cubiste comme Braque et Picasso, orphique comme Delaunay et il aurait de surplus inventé l'art abstrait, sans jamais consentir à exploiter systématiquement aucune de ces formules (LE BOT apud CALTE, 2018, s.p).⁴⁸

Assim, entre 1910 e 1911, continua sua trajetória juntando-se ao *Groupe de Puteaux de Duchamp-Villon*, quando se torna amigo de Marcel Duchamp – “une amitié

⁴⁷ “será para ele um estímulo intelectual ao longo de sua vida” (tradução nossa).

⁴⁸ “Picabia lançou durante os anos que imediatamente precederam a guerra de 1914, mais ideias novas do que qualquer outro artista vanguardista, ele teria sido cubista como Braque e Picasso, orfista como Delaunay, e ele teria ainda inventado a arte abstrata, sem nunca consentir em explorar sistematicamente qualquer uma dessas fórmulas” (tradução nossa).

qui durera toute sa vie avec Marcel Duchamp, pour qui Picabia est une force libératrice”⁴⁹ (CALTE, 2018, s.p). Em 1911, encontra-se em reunião com Apollinaire e na Seção de Ouro do *Salon de la Société Normande* advoga pela arte abstrata e mais adiante também pelo orfismo – criação teórica de Apollinaire baseada em uma pintura “pura” e suas analogias musicais. Em 1913, participa do *Armory Show* – Exposição Internacional de Arte Moderna – em Nova York, com sua esposa Gabrielle como embaixadora e porta-voz da vanguarda europeia (2018). Nessa exposição apresenta quatro pinturas de 1912, torna-se famoso imediatamente e em uma entrevista à imprensa da época diz que,

[...] peint son âme sur la toile [et que dans ses tableaux] e public ne doit pas chercher un souvenir 'photographique' d'une impression visuelle ou d'une sensation, mais il doit les regarder comme une tentative pour exprimer le plus pur de la réalité abstraite de la forme et de la couleur considérées en elle-mêmes (PICABIA, 1913 apud CALTE, 2018, p. 65, grifos do autor).⁵⁰

As críticas se confundem, alguns descrevem suas “harmonias de cores” como “perigos para a arte”, “embuste”, “conspiração”. Picabia permanece em Nova York durante seis meses, conhece novos artistas e inspira-se na cidade para conceber novas obras modernas, considerando-a como “la seule ville cubiste au monde... la cité futuriste⁵¹” (PICABIA apud CALTE, 2018). Quando regressa a Paris, em 1913, continua exibindo suas obras em Galerias importantes. Em 1914 explode a Primeira Guerra Mundial e Picabia – graças às relações de seus familiares – parte em uma missão em Cuba, em 1915, a qual abandona durante uma parada em Nova York, onde encontra com amigos das artes, entre eles Marcel Duchamp.

Nesse mesmo ano, segundo Calte, em um artigo do jornal *Tribune* de Nova York, Picabia escreveu que a máquina é mais que um instrumento humano, é parte da vida humana, e que ele acostumou-se a essa mecânica moderna e a introduziu em seu estúdio e que pretende trabalhar “até o topo do simbolismo mecânico” (CALTE, 2018) e prossegue concebendo obras modernas e extremamente significativas.

⁴⁹ “Uma amizade que durará toda sua vida com Marcel Duchamp, para quem Picabia é uma força libertadora” (tradução nossa).

⁵⁰ “Pinta sua alma na tela [e que em suas pinturas] o público não deve procurar uma memória fotográfica de uma impressão visual ou de uma sensação, mas devem olhar para elas como uma tentativa de expressar a mais pura realidade abstrata da forma e da cor consideradas em si mesmas” (tradução nossa, grifos do autor).

⁵¹ “a única cidade cubista no mundo...em uma área futurista” (tradução nossa).

Em 1916 exhibe pinturas mecânicas na *Modern Gallery* e em 1917, enquanto morava em Barcelona – junto a amigos expatriados e tentando fugir da guerra – publica sua primeira coleção de poemas intitulada *Cinquante-deux miroirs*.

No ano seguinte, enquanto reside na Suíça, recuperando-se de um problema de saúde, é proibido pelos médicos de pintar e começa então a escrever intensamente. Em 1919 separa-se de sua primeira mulher e inicia uma relação com Germaine Everling. Publica vários textos de vanguarda na revista Dada, em sua própria, denominada *391*, e especialmente na revista *Littérature* de André Breton. Escandaliza mais uma vez o *Salon d'Automne* com exposições de seu estilo mecânico – “máquinas são removidas de seu contexto usual, para se tornarem objetos puros, muitas vezes erotizados” (CALTE, 2018, s.p) – que era inédito em Paris.

Nos anos 20 exhibe seus trabalhos mais peculiares – muitas exposições, livros, artigos e revistas – provocando novos escândalos. Entre os anos de 1921 até 1925 continua a provocar alguns escândalos em Paris com apresentações de seus trabalhos, alguns inclusive foram rejeitados. A partir de 1921 aderiu definitivamente ao Surrealismo, deixando o dadaísmo que fez parte de sua primeira fase. Em 1922 exhibe obras na Galeria Dalmou, em Barcelona, também no estilo “mecânico”, juntamente com suas obras *Espagnoles bien-aimées*⁵², único tema encontrado praticamente em toda a obra de Picabia (2018).

Durante o ano de 1923 publica trabalhos baseados em pesquisa óptica, com críticas positivas de Paul Éluard. No mesmo ano, expõe obras impressionistas e outras com temas espanhóis, mas as críticas não são muitos favoráveis. Para a crítica de Roger Vitrac – um jornalista que além de considerar ridículas as pinturas das mulheres espanholas, considera ainda pior expô-las – Picabia responde ironicamente:

Mais je trouve que ces femmes sont belles, et comme je n'ai aucune spécialité en tant que peintre, ni en tant qu'écrivain, je ne crains pas de me compromettre avec elles vis-à-vis de l'élite pas plus que je n'ai peur de me compromettre, en d'autres circonstances, vis-à-vis des imbéciles! (PICABIA apud CALTE, 2018, s.p).⁵³

⁵² “Espanholas bem amadas” (tradução nossa).

⁵³ “Mas eu acho que essas mulheres são belas, e como não tenho nenhuma especialidade como pintor, nem como escritor, eu não tenho medo de me comprometer com elas cara a cara na elite, não mais do que tenho medo de comprometer-me, em outras circunstâncias, cara a cara com imbecis!” (tradução nossa).

E, em outro artigo, diz

Je trouve qu'il en faut pour tous les goûts. Il y a des gens qui n'aiment pas les machines: je leur propose des Espagnoles. S'ils n'aimaient pas les Espagnoles, je leur ferai des Françaises... Oui, je fait la peinture pour la vendre. Et je suis étonné que ce soit ce que j'aime le mieux qui se vende le moins⁵⁴ (PICABIA apud CALTE, 2018, s.p).

As opiniões de Picabia são consideradas variáveis o tempo todo e isso é considerado uma característica sua, fato que se percebe em 1924 quando apoia André Breton e declara-se contra o dadaísmo, para mais tarde fazer declarações contra o Surrealismo, ao mesmo tempo em que escreve uma peça de balé que é apontada pela crítica como dadaísta no primeiro ato e surrealista, no segundo.

A partir de 1924, aparecem às pinturas denominadas *Monstros*, máscaras com nariz pontudo, com um olho só ou então múltiplo; todas as personagens são deformações de cartões postais românticos daquela época (CALTE, 2018).

Em 1925, parte para o Sul da França – para residir em um lugar distante e fugir das “loucuras parisienses” – com sua companheira Germanie. Permanece em Côte d’Azur durante vinte anos. Antes, porém, exhibe ainda algumas obras em galerias famosas, provocando mais escândalos em Paris. Todavia, entre 1926 e 1927, sua notoriedade segue-se em Cannes, junto a uma vida agitada entre o Cassino e visitas de amigos parisienses.

No ano de 1928, surge um novo período em sua vida privada. No decorrer de sua vida, com sua primeira mulher, Gabrielle Buffet, rompe com o Impressionismo e adere ao Modernismo. Com a segunda, Germanie Everling, esteve na fase dadaísta. Agora, com Olga Mohler – jovem de 20 anos, governanta de seu filho – são “as transparências neorromânticas [que se] desenvolvem: mais uma vez, sua arte é um reflexo de sua vida” (CALTE, 2018, s.p).

Nos anos 30, em Paris, realizam-se retrospectiva comemorativa de suas obras denominada *30 anos de pintura* que inclui muitas transparências. Entre os anos de 1930 e 1932, Picabia vive agitadamente no Cassino de Cannes: muitas noites festivas

⁵⁴“Eu acho que precisamos de algo para todos os gostos. Há pessoas que não gostam de máquinas: eu lhes ofereço as Espanholas. Se eles não gostam das Espanholas, eu lhes farei as Francesas... Sim, eu faço a pintura para vendê-la. E estou surpreso que o que eu mais gosto é o que menos vende” (tradução nossa).

multiplicam suas viagens a Paris e suas compras de carros e iates novos – instala-se, inclusive, em um iate com Olga, em frente ao Cassino no porto de Cannes, em 1933. Já nos anos próximos a 1935 cria um conjunto de pinturas que representam alegorias neoclássicas para uma exposição em Chicago, a maioria das quais ele irá destruir mais tarde. Nos anos seguintes seus trabalhos tornam-se diversificados: telas naturalistas e figurativas, superposições, paisagens, abstração geométrica.

O estilo de vida de Picabia, porém, a partir de 1939 torna-se bem distinto, uma vez que vai residir em um pequeno apartamento em Paris e usa uma bicicleta para locomover-se. Somente em 1940, casa-se com Olga. E, a partir desse ano, sua pintura configura-se em nus e assuntos de imagens populares – com fontes em fotografias em preto e branco, de revistas eróticas dos anos 30. Para as críticas que apontam suas pinturas de nus como comerciais, Olga responde que Picabia sempre pintou de acordo com sua vontade bem antes de comercializarem suas artes.

De acordo com Calte, quando Picabia fala sobre sua pintura, argumenta:

Ma peinture est de plus en plus l'image de ma vie et de la vie mais une vie qui ne veut et ne peut regarder le monde dans ce qu'il a de cupide et de monstrueux [...] Tout ce qui a été moral en art est mort, heureusement! c'est le seul service que le cataclysme qui nous entoure a rendu⁵⁵ (PICABIA, 1830 apud CALTE, 2018, s.p).

Nesse mesmo período, ele continua com mais exposições e sofre de sua primeira hemorragia cerebral. Quando retorna a Paris, em 1945, instala-se na antiga casa de sua família. Continua suas exposições em importantes galerias e começa a escrever novamente. No ano 1949 acontece uma espetacular mostra com a retrospectiva de sua carreira, *50 anos de prazer*, na *Galerie René Drouin*. E entre 1950 e 1951, realiza muitas exposições importantes na França, Nova York e Bruxelas. Porém, mais uma vez é acometido com problemas de saúde, uma arterioesclerose paralisante o priva da pintura.

Uma exposição de suas últimas obras realiza-se em 1952, na *Galerie Collete Allendy*, com um catálogo contendo sete fac-símiles de cartas de tributo de vários

⁵⁵ “Minha pintura é cada vez mais a imagem de minha vida e da vida, mas uma vida que não quer e não pode olhar o mundo naquilo que ele tem de ganância e monstruosidade [...] Tudo o que tem sido moral na arte está morto, felizmente! É o único serviço que o cataclismo que nos rodeia prestou” (tradução nossa).

amigos artistas, entre eles André Breton. Nos anos seguintes, Simone Collinet, a primeira esposa de Breton, torna-se a principal negociante das obras de Picabia.

Em 1953, no cemitério de Montmartre, André Breton presta um último tributo ao seu parceiro de longa data:

Francis [...] votre peinture était la succession - souvent désespérée, néronienne - des plus belles fêtes qu'un homme se soit jamais données à soi-même [...] Une œuvre fondée sur la souveraineté du caprice, sur le refus de suivre, toute entière axée sur la liberté, même de déplaire [...] Seul un très grand aristocrate de l'esprit pouvait oser ce que vous avez osé⁵⁶ (BRETON, 1830 apud CALTE, 2018, s.p).

⁵⁶ Francis [...] sua pintura foi a sucessão – muitas vezes desesperada, neroniana – das mais belas festas que um homem deu a si mesmo [...] Uma obra baseada na soberania do capricho, sobre a recusa de seguir, inteiramente centrada na liberdade, até mesmo para desagradar [...] Somente um grande aristocrata de espírito poderia ousar como você ousou” (tradução nossa).

ANEXO F – VALENTINE HUGO

Valentine Marie Augustine Gross foi a filha única do casal francês, Auguste Gross e Zélie Démelin. Nasceu em *Boulogne-sur-mer*, na França, em 16 de março de 1887. A jovem Valentine, “aprende música com su padre, descubre la danza, dibuja, cose vestidos para las muñecas de su teatro en miniatura al igual que Zélie cose sus trajes”⁵⁷ (BERNHEIM, 1991, p. 29), fatos que iriam repercutir em sua vida adulta, pois além de grande artista plástica, foi desenhista, figurinista, pianista e, mais tarde, também escritora. Além disso, foi assaz beneficiada em seus estudos, pois foram realizados em uma instituição para jovens inglesas, local onde foi aclamada com prêmios como desenhista, além de apresentar notável talento para o piano, a costura e a pintura; também à literatura, para a qual demonstrava uma forte inclinação.

Em 1907, com o pai já falecido há mais de três anos, muda-se com sua mãe Zélie para Paris e inicia seus estudos na *École des Beaux-Arts*, local de estudo de grandes nomes artísticos da história, o qual lhe propicia mais um grande salto para a carreira artística. Nessa escola, trabalhou no estúdio da *Académie Hubert*, além de participar em exposições no Salão de artistas franceses em 1909 e 1911, com suas já notáveis obras.

Na *École des Beaux-Arts* mantém contato com muito artistas e acaba por conhecer também seu futuro marido Jean Hugo, um artista plástico já reconhecido da época e bisneto do grande escritor francês Victor Hugo. Valentine Marie Augustine Gross era seu nome de solteira, após seu casamento com Jean Hugo, em 1919, passa a ser conhecido como Valentine Hugo, nome que mantém mesmo após sua separação em 1932.

Iniciou sua carreira nas artes plásticas, desenhando cenas de bailarinas, inspirada nos balés russos, para os quais colaborava, junto ao marido, nos *designs* de figurinos, além de gravuras em madeiras para peças teatrais e de pintar vários retratos de artistas surrealistas.

Valentine Hugo conheceu André Breton e Paul Éluard mesmo antes do movimento surrealista existir, inclusive esteve junto a eles em seu desenvolvimento, pois, uma vez que era a única integrante do grupo que detinha um veículo para locomoção, costumava levar seus amigos para os destinos desejados.

⁵⁷ Ela aprende música com o pai, descobre a dança, o desenho, costura vestidos para as bonecas de seu teatro em miniatura, assim como Zélie [sua mãe] costura suas vestimentas (tradução nossa).

Em 1931, começou a participar da *Centrale Surréaliste*, local onde os integrantes do grupo surrealista se encontravam para discutir e reunir todas as informações sobre as atividades inconscientes da mente. Lá, partilhavam relatos de sonhos, coincidências e mesmo ideias sobre diversos temas, no sentido de criar uma espécie de arquivos que contribuísse para o desenvolvimento do movimento surrealista. Nessa época criou o *Objet à fonctionnement symbolique* [objeto de funcionamento simbólico], o qual representava atos inconscientes e que, mais tarde, foi apresentado na exposição Surrealista de 1933.

Hugo participou também do jogo de cadáveres, técnica que era praticada pelos surrealistas, contribuindo com seus desenhos para a prática e inserido novos artifícios. Além das várias contribuições para o movimento, sua vida artística foi deveras acentuada, uma vez que suas obras foram apresentadas em muitas exposições na França bem como em outros países, incluindo o Museu de Arte Moderna de Nova York, em 1936.

A vida particular da artista foi um tanto conturbada, pois além da separação de Jean Hugo, teve um relacionamento com André Breton, o qual resultou em uma tentativa de suicídio, que foi amparada por Paul Éluard, amigo que a socorre e ajuda a salvar sua vida.

É provável que Valentine Hugo, com sua alma de artista, fosse dotada de uma sensibilidade ampliada, tanto para si mesma como em relação ao mundo. Conforme nos relata Cathy Bernheim em sua biografia,

Era uno de esos seres que consideran que la vida es un viaje que ha comenzado mucho antes del nacimiento y que prosigue más allá de la muerte. Sobre este punto, es categórica: hay almas inmortales (pero no todas). Esta inmortalidad no se la deben a ningún dios, sino a ellas y a los testigos que han tenido en esta tierra. Por eso, antes de desaparecer a su vez, se busca testigos en este duelo desigual que mantiene cada uno con su destino. Para ello, trata de restituir su grandeza a su propia existencia. Más allá de las apariencias de una "miseria dorada", como ella dice, de la que se queja siempre amargamente sin que parezca, sin embargo y curiosamente, darle demasiada importancia. Lo que importa es lo que es grande. Empezando por los hombres (BERNNHEIM, 1991, p.17, grifos do autor).⁵⁸

⁵⁸ Era um daqueles seres que consideram que a vida é uma viagem que se inicia muito antes do nascimento e continua além da morte. Nesse ponto, é categórica: há almas imortais (mas não todas). Esta imortalidade não é devida a nenhum deus, mas a estas e às testemunhas que tiveram nesta terra. Por isso, antes de desaparecer, buscaram testemunhas desse duelo desigual que cada um mantém com seu destino. Para isso, tentam restituir sua grandeza à sua própria existência. Mas além das aparências

Suas palavras já nos transmitem um espírito surrealista implícito e espontâneo diante da vida, pois sua maneira de ver o mundo, para além de seu sentido ordinário e consagrado como ansiavam os artistas do movimento, transportam-nos para outra perspectiva, outro olhar para o mundo, no qual a vida pode ser cíclica e atemporal, dependendo dos próprios feitos humanos que os tornam grandiosos para si mesmos ou mesmo para os seus semelhantes.

Valentine Hugo vem a falecer no mesmo dia de seu nascimento, em 16 de março de 1968, ano em que completaria seu octogésimo primeiro aniversário, em Paris. Com uma vida repleta de grandes feitos artísticos, suas obras foram apresentadas em importantes exposições em países do mundo inteiro.

de uma “miséria dourada”, como ela diz, e da qual sempre se queixa amargamente sem parecer, no entanto, e curiosamente, dar demasiada importância. O que importa é o que é grande. Começando pelos homens (tradução nossa, grifos do autor).