

MISOGINIA MODERNISTA E A INVISIBILIDADE DA MULHER ARTISTA

resgate, legado
e repercussões
contemporâneas

THIANE NUNES



Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

Thiane Nunes



**MISOGINIA
MODERNISTA
E A INVISIBILIDADE
DA MULHER
ARTISTA**

Resgate, legado e repercussões contemporâneas

Porto Alegre, 2021

CIP - Catalogação na Publicação

Nunes, Thiane

Misoginia Modernista e a Invisibilidade da Mulher Artista: Resgate, Legado e Repercussões Contemporâneas / Thiane Nunes. -- 2021.

425 f.

Orientadora: Daniela Pinheiro Machado Kern.

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

1. Feminismo e História da Arte. 2. Mulheres na Arte e Cultura. 3. Mulheres nas Vanguardas Históricas/Modernistas. 4. Revisionismo canônico histórico. 5. Gênero e regimes de representação. I. Pinheiro Machado Kern, Daniela, orient. II. Título.

Tese apresentada por Thiane Nunes como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutora em Artes Visuais, na área de concentração em História, Teoria e Crítica de Arte, do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

DATA DA DEFESA:

27 de abril de 2021

ORIENTADORA:

Profª Drª Daniela Pinheiro Machado Kern

BANCA EXAMINADORA:

Profª Drª Cristina Antonioevna Dunaeva (VIS/UnB)

Profª Drª Rita Lenira de Freitas Bittencourt (PPGL/UFRGS)

Profª Drª Ana Maria Albani de Carvalho (PPGAV/UFRGS)

Profª Drª Claudia Vicari Zanatta (PPGAV/UFRGS)

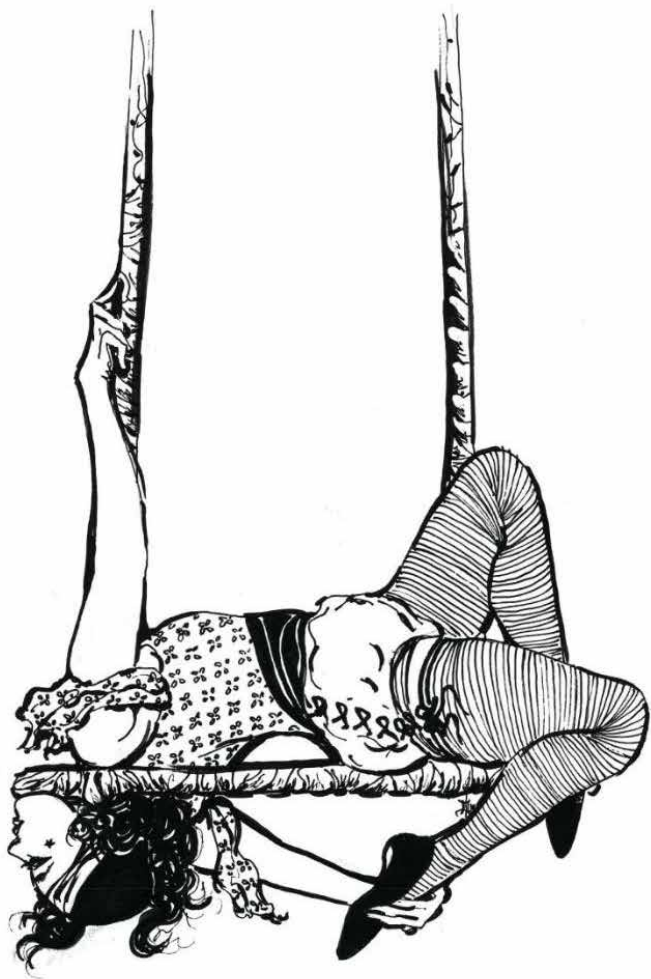
Este trabalho foi desenvolvido sob a linha de pesquisa História e Teoria dos Processos Artísticos e junto ao grupo Feminismo e História da Arte, criado pela Prof^a. Dr^a. Daniela Pinheiro Machado Kern, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com o auxílio de Bolsa de Estudos do Programa de Demanda Social da CAPES.

Projeto gráfico e editoração eletrônica por Gabriella Tachini.

Todas as imagens utilizadas apenas para fins didáticos e ilustrativos.

Fonte utilizada: *Lygia 1.0* - An homage to Brazilian neo-concrete artist Lygia Clark, originally designed in 2017 as Flavia Zimbardi's degree project for the Type@Cooper extended program in New York.

Capa: Fotomontagem digital da autora, sobre imagem de autoria de Lucy Thompson e Adam Aymor.



Para minha bisa Júlia/Isolina

Epígrafe

Enquanto ensaiava os primeiros pensamentos daquilo que viria a compor essa tese, minha bisavó paterna surgiu, muitas vezes, em minha mente. Figura peculiar que, como uma espécie de fantasma, esteve sempre presente. De alguma maneira, foi minha parceira de pequenas transgressões infantis, sem que sequer eu a tenha conhecido pessoalmente. A *bisa* Isolina teve sua voz embargada e sua história praticamente apagada, como tantas mulheres já tiveram. Recordo de calçar os sapatos trocados e fazer alguma *arteirice*, e alguém ralar comigo para não ser assim, toda contrária, como a vó Isolina. Não ser respondona, ou louca, como a vó Isolina. Na impossibilidade de estar com ela, eu quis ser a vó Isolina, que nunca conheci.

Sua permanência se perpetua em minhas visões através do não registrado, do não visto – e passa a ocupar um lugar silencioso e invisível, absolutamente precioso e intransponível, onde termina a consciência e começa a subjetividade. Digamos que o seu fim é a sua desconstrução como *imagem* (não vista) e a sua reconstrução como *potência*. É essa a sua condição mítica, o seu propósito alcançável, porque é aí que o seu poder cresce – na sua ausência, no irrevogável silêncio que fica após a sua passagem. É o indizível que quer ser dito. Assim, localizar a mulher invisível transforma-se num ato de resistência, uma narrativa póstuma que perpassa o apagamento aparente, a exclusão.

Nascida Julia Witt em agosto de 1892, nem mesmo historiadores souberam seu paradeiro após os oito anos de idade. A história de seus pais biológicos, Maria Witt e Baiano Candinho, e a trágica morte numa ardilosa emboscada em um Terno de Reis, foi contada em livro e cantada em *bolichos**¹ pelo Vale de Três Forquilhas, aqui mesmo no Rio Grande do Sul. Os filhos pequenos, sobreviventes, foram ‘distribuídos’ entre famílias ricas da região, e rebatizados com nomes diferentes, para não sofrerem represálias. Desaparecia Julia, e nascia assim Isolina Prush.

Menina, foi usada como doméstica: precisava pagar pela sua “proteção” e novas acomodações. Desejando escapar desse destino, aos doze anos fugiu com um circo que passava pela cidade. Essa fase, a mais secreta de todas, é a que a família escondeu e o registro se perdeu. Ser mulher, com vida nômade e artista marginal, nunca foi sinônimo de orgulho. E ela se calou.

Sabemos que foi uma vida sofrida, ainda que possivelmente colorida. Inconformista, sentiu na carne a diferença que existe entre carregar o espírito da liberdade dentro de si, e ser escravizada pelo outro. Abusos novamente. Outra fuga. Em algum momento da vida conseguiu se livrar, conheceu meu bisavô João Pires, casou e novamente teve seu nome trocado. Livrar-se não é o mesmo que se libertar, mas pode vir a ser um dos meios - verbos tão negados a tantas mulheres.

Na tentativa de produzir sentido nas minhas buscas, que em parte procura tirar mulheres esquecidas de zonas de marginalidade histórica, idealizei a imagem da artista/bisavó, que a artista e ilustradora Aline Daka produziu para a dedicatória dessa pesquisa. Agora o poder de sua presença é da ordem do reconhecimento póstumo, onde o dedo finalmente consegue tocar.

Nunca senti vergonha dessa pessoa sem nome fixo, que foi malabarista, artista, faxineira, mãe, avó, criança, mulher, e ao mesmo tempo, subvertia na minha mente todos esses papéis. Ela foi alguém que abdicou de sua primeira identidade, seu nome de batismo – Julia –, para melhor sobreviver ao mundo hostil que lhe foi imposto, tomando por empréstimo outras personas, a fim de escapar dos aprisionamentos múltiplos a que foi socialmente predestinada.

* Bares ou pequenos mercados de beira de estrada, localizados em zonas rurais ou mais remotas do sul do país.

Marilena Chauí chama-nos atenção para a visão daquilo que nos rodeia, ao afirmar que “Nunca saberemos o que é e como é a realidade em si mesma, separada e independente de nós” (CHAUÍ, 2000, pg. 298). Nessa realidade que vou construindo, percebo que o primeiro lugar onde busco identidade social é a família. Nesse ambiente descobrimos o mundo, e com ele, os seus limites impostos, principalmente no que concerne às mulheres. No que diz respeito a silenciar e oprimir, a história tem milhares de anos de litania ginecófoba contra elas.

É precisamente essa a situação da mulher na sociedade patriarcal, onde a cultura ensina-lhes a permanecer em servidão e ignorância, sem permitir que participem da construção do mundo que, todavia, habitam. À sua insignificância é dado o valor de sua condição e a servidão se reveste sob o discurso da natureza, da virtude e da moral, sendo mantida em estado de dependência. Seus atos não as inscrevem na construção da história, nem na constituição de sua própria existência.

A partir desse paradigma, por onde vemos o que não está presente, proponho traçar relações de invisibilidade do sujeito mulher, mais especificamente no campo das artes, ausente de seu lugar na história, apagado em virtude da misoginia e da cultura imposta, entendendo que novas percepções poderão ser ampliadas e tomar forma, assim como o trauma inscrito do que nós não vemos pode mapear os limites da teoria e da historiografia.

Enfim, eu queria descobrir como explicar a Julia, a Isolina, a mim mesma e a outras tantas que ainda vivem algumas das mesmas frustrações, até que ponto os mecanismos que excluem a participação feminina de tantas esferas da vida estão profundamente enraizados em nossa cultura ocidental. No desenterrar de sua história e da minha genealogia pessoal, fui cavando e descobrindo outras histórias e outras mulheres. Eu queria ter abraçado a Julia/ Isolina, e dizer que um dia tudo iria ficar bem. Queria dizer para todas elas, todas. Minha tese sobre mulheres artistas, sobre garotas interrompidas, eu dedico a ela.

Agradecimentos

Agradeço, primeiramente, a todas que vieram antes de mim.

É justo dizer que esta pesquisa sequer teria sido construída se o mundo da arte e da cultura não reproduzisse o espelhamento de uma cultura misógina, tornando-se um lugar das mais insidiosas manifestações sexistas, lamentavelmente comuns desde os tempos mais antigos. Escrever essas páginas, portanto, foi um exercício de sofrimento contínuo. A todos que me incentivaram a seguir firme nessa agonia e acreditaram na minha capacidade de resiliência e na necessidade de continuar, agradeço – mas saibam que, em algum momento, cobrarei recompensa ou qualquer tipo de conforto, em forma de afeto, vinho ou sorrisos.

À CAPES, agradeço o auxílio recebido durante toda a metade final do meu doutoramento. Essa etapa foi fundamental para dar vida a teoria, através de viagens de estudo e possibilidade de ver e tocar em materiais em primeira mão. Foi quando pude percorrer caminhos antes feitos pelas mulheres que atei a mim mesma, numa costura sem precedentes e da qual jamais me desvencilharei. Foi também dessa maneira que adquiri materiais inéditos e uma bibliografia que me permitiu fazer ciência e partilhar conhecimento, pressagiando projetos futuros que deverei seguir.

À UFRGS e ao PPGAV agradeço o ensino público, gratuito e de excelência.

À professora Daniela Kern agradeço pelas indicações de trajetórias, pela confiança e pelo acolhimento desde que adentrei no programa de pós-graduação. Sua generosidade e a potência de nossas influências de alguma forma se tornaram um combustível fundamental nesse processo. Agradeço também as professoras que aceitaram o meu convite para a banca final dessa tese: Ana Albani, Cláudia Zanatta, Rita Lenira e Cristina Dunaeva.

Meus sinceros agradecimentos a designer Flávia Zimbarði, por celebrar a diversidade brasileira, em especial o trabalho de mulheres nas múltiplas áreas de criação, artes e design. Ela é a criadora da fonte *Lygia*, utilizada nessa escrita, uma homenagem à artista neoconcreta brasileira Lygia Clark, originalmente concebida em 2017 como projeto de graduação para o programa estendido Type@Cooper em Nova York. *Lygia* foi premiada pelo The Type Directors Club em 2018 e foi selecionada para a 8ª Bienal Latino-Americana de Tipografia em 2019.

Aos meus colegas da turma de História, Teoria e Crítica em Arte, por todas nossas conversas e pela honesta vontade de fazer a diferença. Em particular a Lilian Hack, por me encontrar em Paris e me ajudar a encontrar outras mulheres. Parece até um sonho o dia em que visitamos o jardim e o estúdio de Suzanne Valadon, entre um sorriso de criança no balanço de Renoir, uma porção de cereja e peixes mágicos com bracinhos e pernas.

Agradeço a minha mãe, que após um dia como estudante bolsista assaltada na cidade luz, ajudou-me da melhor forma possível, me incentivando a uma flânerie despreocupada por Montparnasse, por livrarias, ruas, teatros e terminando a noite em cafés existencialistas - experimentando os mesmos sabores que outras já haviam experimentado, como Elsa Triolet e Simone de Beauvoir.

Agradeço a família que construí nesses últimos anos, na certeza de que o companheirismo tenha me salvo de intermináveis questionamentos niilistas em tempos de pandemia mundial. Finalmente e não menos importante agradeço aos meus felinos, fundamentais para me lembrar de retornar ao centro de nossas vidas privadas e recarregar a bateria da vida.

Resumo

Essa tese tem como objetivo investigar as questões de presenças e ausências na história da arte, a fim de perturbar/questionar os quadros discursivos e as narrativas dominantes. Seu enfoque versa sobre o patriarcado cultural e invisibilidade da mulher artista, com interesse em registros historiográficos e revisionismo, em especial no período que compreende as vanguardas históricas e os modernismos díspares. No escopo da ampla questão da misoginia no campo da arte, a pesquisa aqui apresentada refletirá sobre a herança residual das construções que a historiografia ocidental em arte - baseada em um sistema cultural opressivo e falocêntrico -, fez da mulher e de sua estrutura corpórea como sujeito, a partir de lacunas ou ausências, representações artísticas e outras práticas comuns ao meio. A perspectiva feminista é aqui utilizada como metodologia, na investigação da dimensão histórica frente a pressupostos que silenciam ou estigmatizam negativamente a figura feminina.

PALAVRAS-CHAVE: Revisionismo; História das Mulheres; Vanguardas Artísticas; Invisibilidade.

Abstract

This doctoral dissertation aims to investigate the issues of presences and absences in the history of art in order to disturb / question the dominant discursive frameworks and narratives. Its focus is on the cultural patriarchy and invisibility of the female artist, with an interest in historiographical records and revisionism, especially in the period comprising historical vanguards and disparate modernisms. In the scope of the broad question of misogyny in the field of art, the research presented here will reflect on the residual heritage of the constructions that western historiography in art - based on an oppressive and phallogentric cultural system - made woman and her body structure as subject-, from gaps or absences, artistic representations and other practices common to the environment. The feminist perspective is used here as methodology, in the investigation of the historical dimension in the face of assumptions that silently silence or stigmatize the female figure.

KEYWORDS: Revisionism; Women's History; Artistic Vanguards; Invisibility

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
ou COSTURANDO A TEIA DE ARIADNE	
CAPÍTULO 1	27
TENSÕES E RECONFIGURAÇÕES: MODERNISMOS DÍSPARES E PARALELOS	
CAPÍTULO 2	37
O ESTRANHO CASO DAS VANGUARDAS NEM TÃO MODERNAS	
2.1 A (invisível) pintora da vida moderna	49
Dame Laura Knight (1877 – 1970)	56
Marie Laurencin (1883 – 1956)	62
Laura Wheeler Waring (1887 – 1948)	73
2.2 Garotas Interrompidas	78
Séraphine Louis (1864-1942)	86
Jeanne Hébuterne (1898 – 1920)	95
Leonora Carrington (1917-2011)	103
2.3 Subversões de identidade e resistências: autoria, pseudônimo e cross-dressing	112
Elsa von Freytag-Loringhoven (1874 – 1927)	120
Claude Cahun (1894 – 1954) & Marcel Moore (1892 –1972)	134
Patrícia Rehder Galvão (1910 -1962)	142
2.4 Por que não existiram mulheres flâneurs – ou, em busca da flâneuse	149
Léona Delcourt (1902 – 1941) & Suzanne Muzard (1900 – 1992)	158
Lee Miller (1907 – 1977)	173
Kati Horna (1912 – 2000)	186

CAPÍTULO 3	196
A NOTÁVEL PERPETUAÇÃO DA CULTURA MISÓGINA/GINECÓFOBA: POR QUE NÃO HOVE GRANDES ARTISTAS MULHERES	
3.1 Imagem e Sexualidade:	
Maneiras de ver, fazer e autorrepresentação	205
Imogen Cunningham (1883-1976)	212
Hannah Höch (1889 – 1978)	221
Toyen (1902 – 1980)	230
3.2 Representações arquetípicas:	
criaturas, vampiras, animais, pedaços, bonecas, prostitutas e anjos do lar	239
Carmen Mondragón [Nahui Olin] (1894 – 1978)	248
Alice Prin [Kiki de Montparnasse] (1901 – 1953)	260
Única Zürn (1916 – 1970)	270
3.3 Mais que musas/companheiras:	
processos colaborativos ou eclipsados	277
Kay Sage (1898 – 1963)	287
Angelina Beloff (1879 – 1969)	293
Dora Maar (1907 – 1997)	302
3.4 Naïf, Brut, Outsider:	
desemaranhando a arte das não-convidadas	313
Marie Vassilieff (1884 – 1957)	326
Ida Sofia Maly (1894 – 1941)	337
Janet Sobel (1893 – 1968)	346
CAPÍTULO 4	355
ENXERGANDO O PROBLEMA: DADOS E FATOS DA MANUTENÇÃO PATRIARCAL	
CONSIDERAÇÕES FINAIS ou MANIFESTO SISTERHOOD	367
GLOSSÁRIO	380
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	397



INTRODUÇÃO

OU
COSTURANDO
A TEIA DE ARIADNE

INTRODUÇÃO

OU

Costurando a Teia de Ariadne

Se as mulheres estivessem dispostas a revisitar e reescrever a história, sem dúvida poderíamos dizer que todos os aspectos da história seriam completamente alterados. E é nesse ponto que o trabalho das mulheres sobre as mulheres entra em cena, o que beneficiaria não apenas as mulheres, mas toda a humanidade. (CIXOUS, 1981, p. 46)¹

A arte não é universal, tampouco neutra. Essa pesquisa tem como objetivo revirar o cânone artístico como ainda é conhecido, especialmente no caso do *avant-garde* modernista. Revirar as margens em busca do que mais possa estar por baixo delas. Investigar as bordas e as linhas tênues que separam as fronteiras entre o habitual e o pouco falado, o explorado e o inexplorado, onde o que fica de fora do conhecimento tradicional escapa à normatividade e sugere desvios questionadores. Em suma, investigar as questões de presenças e ausências na história da arte, a fim de perturbar os quadros discursivos e as narrativas dominantes.

O enfoque da tese versa sobre o patriarcado cultural e a invisibilidade da mulher artista, com interesse em registros historiográficos e revisionismo, em especial no período que compreende as *Vanguardas Históricas* e os modernismos díspares². Não irá tratar desses movimentos pela superfície, como costumeiramente nos é ensinado, em cursos, exposições, artigos, filmes ou livros de arte que decoram mesas de centro, quando muitas de nós - e aqui eu me incluo -, aprendemos a admirar as chamadas rupturas, quando desenvolvemos simpatia por questões libertárias nas artes e pelos novos paradigmas de representação, quando fomos levadas a crer em ideais românticos e ficções a respeito de originalidade e genialidade.

Minha escavação ao subsolo desse material procura entender a natureza e implicação dessas afirmações e conceitos - ruptura, liberdade, inovação, genialidade -, e de que modo foram inseridas na complexa mitologia que a cultura da vanguarda sustenta. Ao revirar esse terreno, foi possível perceber que o entendimento contumaz das *Vanguardas Históricas* e de seus movimentos artísticos (seus *ismos*), sustenta um caráter extremamente masculino, construído de uma forma que tende a excluir e omitir o papel das mulheres. Em tempos atuais, causa desconforto a noção universal de sujeito como masculina. Esses papéis são estereótipos tradicionais que podemos vislumbrar nas coleções de museus de todo o mundo ocidental e encontrar na maioria dos livros sobre história da arte. O conceito de *Gênio* nos conta sobre um sujeito de pronome masculino, quase sempre vestido, enquanto a modelo possui um corpo feminino que, ao contrário, está quase sempre despido. Isso cria um sinônimo entre criatividade artística e masculinidade - uma sinonímia que faz do artista em geral - e o artista de vanguarda em particular - um ator masculino *per se*.

¹ Todas as traduções nessa pesquisa são de minha autoria, salvo contrário quando houver outra indicação.

² Termo que cunhei e utilizarei nessa tese, a fim de sinalizar perspectivas paralelas para os mesmos períodos na história da arte.

A escritora e historiadora de arte Whitney Chadwick, no décimo capítulo de seu livro *Woman, Art and Society*, que trata da representação modernista do corpo feminino, aponta as vanguardas históricas como uma ideologia dominante da produção artística, profundamente misógina. Afirma que nunca existiu a construção de uma contrapartida modernista que representasse as mulheres, uma boemia feminina ou mito artístico da mulher-gênio e, sendo assim, que as mulheres não possuem uma história da arte (CHADWICK, 2007).

Argumenta ainda que o enaltecimento da potência masculina em obras que preconizam uma inovação estilística a caminho para o abstracionismo e o tamanho monumental, como descrito por alguns teóricos formalistas, age de forma a depreciar obras mais figurativas, instintivas, enigmáticas ou com dimensões mais modestas. Eles não consideraram, ainda, as inúmeras produções de arte abstrata das mulheres, desde os tempos mais remotos, tampouco as grandes telas e murais que confirmariam que os conceitos de tamanho e “feminilidade” não estão diametralmente em oposição. Chadwick também declara que artistas como Monet, Gauguin, Renoir (“I paint with my prick”) e Picasso (“Painting, that is actual lovemaking”) teriam contribuído para “fundir a criação artística com a energia sexual masculina, apresentando as mulheres como impotentes e como objetos sexuais a serem subjugados” (CHADWICK, 2007, p. 279)³.

Carol Duncan, em seu artigo *Domination and Virility in Vanguard Painting*, traça uma similar análise a respeito da sexualização e desejo masculino representados na produção de vários artistas que faziam parte dos Fauves, dos Cubistas e dos Expressionistas Alemães. Segundo ela, o mito vanguardista da liberdade artística baseia-se em desigualdades sexuais e sociais. Reduzida à carne, o sujeito feminino é reproduzido como algo dominado e indefeso, oferecido ao artista e ao espectador. A importância do ensaio de Duncan reside num desdobramento de análise feminista das obras de arte, no momento que podemos discutir a representação do corpo feminino através do olhar sexualizado e do prazer masculino, mas também do olhar das mulheres, de outras formas de olhar e representar as diversas subjetividades femininas (CHADWICK, 2007, p. 280-282).

Wendy Steiner, em seu livro *Vênus in Exile*, nos fala sobre a rejeição da arte “feminina” a partir do século XX. Ao mesmo tempo em que os movimentos vanguardistas declaravam seu desprezo pela arte demasiada doce ou figurativa do passado, as feministas estavam em plena campanha contra uma visão da mulher como passiva e inferior. É sabido que as vanguardas eram hostis a algo semelhante a uma “estética feminina”, que para eles, englobaria conceitos de encantamento, sentimentos e excessos melodramáticos, associados a um filisteísmo burguês:

A história da elite artística do século XX é, em muitos aspectos, uma história de resistência para com o sujeito feminino como um símbolo de beleza. Esta resistência, por sua vez, está relacionada com outros enfrentamentos da vida cotidiana durante o século passado - os últimos dois séculos, na verdade - e em como a sociedade considerava (e ainda considera) as mulheres como seres humanos. Em geral, a vanguarda estava desdenhosamente alheia a luta das mulheres, menosprezando tanto as mulheres quanto seus significados, tradicionais ou emergentes. Os modernistas difamavam a estética do prazer, definindo as aspirações sublimes da arte como independentes ou contrárias aos prazeres da sedução feminina, do charme, das conveniências. Ao mesmo tempo, eles assimilaram a “nova mulher” e os objetivos da autorrealização feminina, o que era igualmente irrelevante para o laboratório dos modernos. Podemos

³ Renoir: *Eu pinto com meu pinto*; Picasso: *Pintando, eu realmente faço amor*. No original: “(...) fusing the sexual and the artistic by equating artistic creation with male sexual energy, presenting women as powerless and sexually subjugated”.

lamentar a incapacidade de encorajar e apoiar o movimento das mulheres e sua aptidão em lidar com o sexo frágil com tão pouca simpatia. Seus motivos, certamente, eram completamente diferentes: a misoginia modernista é algo notável! No entanto, sua ruptura violenta com uma estética de um fascínio passivo agora nos deixa livres, paradoxalmente, para contemplar novas possibilidades de beleza e seus possíveis simbolismos femininos. Por razões tanto feministas quanto modernistas, é impossível voltar ao velho estereótipo da mulher nas artes. A tarefa que nos espera não é nada menos do que a re-imaginação do sujeito feminino como parceiro no prazer estético. (STEINER, 2001, p. XIX).

Artistas como Munch, Picasso e Matisse basearam sua arte sobre uma compreensão conservadora de gênero e masculinidade, tanto quanto a imagem que faziam de si mesmos. Esta geração queria inaugurar uma espécie de atitude cultural que se opunha às normas opressivas da sociedade, em oposição à moralidade sexual de uma burguesia hipócrita. Declaravam-se criativa e sexualmente potentes e evitavam retratar corpos masculinos, em contraste com o modelo de nu clássico, que normalmente mantinha uma distância social com o artista.

Os vanguardistas frequentemente enfatizavam a presença servil de suas musas e sua evidente disponibilidade luxuriosa, retratadas muitas vezes como sexualmente subjugadas após o ato carnal. Antes de celebrarmos com entusiasmo tamanhas inovações formais e liberdades institucionais desses movimentos e estilos, forjados durante o modernismo, também é necessário compreendermos o que essas obras dizem sobre as experiências e as relações sociais que as circundavam, aspectos das quais hoje somos herdeiras. Ainda que o último século tenha contribuído com mudanças significativas nas produções e representações artísticas, os mecanismos milenares de desigualdades entre gêneros perpetuaram-se, dentro de uma dicotomia entre o público e o privado, até a sociedade contemporânea.

É paradigmático da forma como a arte moderna foi mapeada pela história da arte. Um bom exemplo pode ser observado no esquema que ilustra a capa do catálogo de Alfred H. Barr Jr. para a exposição *Cubism and Abstract Art*, no Museu de Arte Moderna de Nova York em 1936 (Fig. 1): as práticas artísticas do final do século XIX são colocadas em um diagrama de fluxo cronológico, onde cada movimento artístico segue outro, conectados por setas unidirecionais que indicam influência e reação. Cada movimento é presidido por um artista. Todos os que são canonizados como iniciadores da arte moderna são homens. Isso nos diz que a história da arte modernista celebra uma tradição seletiva que normaliza, como o único moderno, um conjunto de práticas específicas e de gênero, o masculino. Como resultado, as tentativas de lidar com artistas mulheres desse período nos exige uma desconstrução histórica e conceitual acerca dos muitos mitos do modernismo.

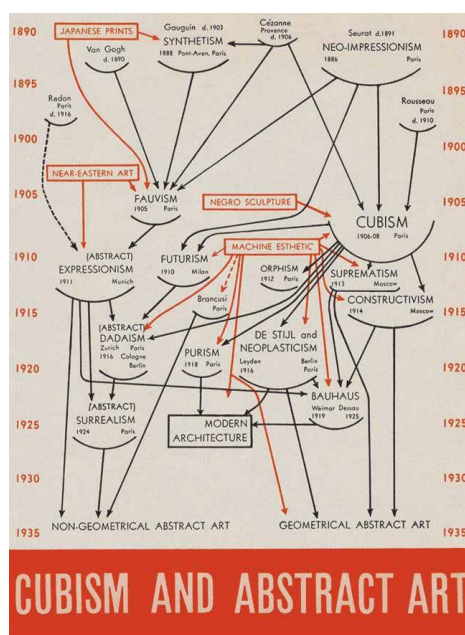


Fig. 1
Capa do catálogo da exposição *Cubism and Abstract Art*, criado por Alfred Barr Jr., 1936.

Examinar criticamente o cânone modernista e sugerir revisões é uma tarefa, por vezes, desconfortável. Ainda assim, não há discurso suficientemente rígido e/ou inabalável sobre a arte - ou coisa alguma - que possa ser imune a fraturas, desconstruções ou deslocamentos. Enquanto o modernismo forjou novos sujeitos que promoveram mudanças, englobando atividades, práticas e produções que desafiavam profundamente as tradições artísticas anteriores, também produziu obras que reforçaram e até amplificaram a polarização de gênero e, em geral, uma visão misógina das mulheres. Maria Bucur, professora na John W. Hill e historiadora especializada em Gênero e Modernismo pela Universidade de Indiana, evidencia em seu livro *Gendering Modernism - A Historical Reappraisal of the Canon*, que muitos artistas se afirmavam como parte de uma vanguarda radicalmente nova, porém “eram, de fato, muito parecidos com a vanguarda política daquele período (de Mussolini a Lênin), tradicionais em sua compreensão, representação e desempenho das normas de gênero”. (BUCUR, 2017, p. ix).

Tomando a questão de gênero como um elemento constitutivo da subjetividade contemporânea, esse enfoque vem sendo preconizado por muitas teóricas atuais, que desenvolvem seus estudos no que tange ao feminismo e ao estudo de identidades, estabelecendo relações entre significações, discursos e até mesmo produtos midiáticos, que através de seus apelos predispoem e influenciam comportamentos sociais e culturais. Não é que o Modernismo - como movimento artístico - tenha simplesmente excluído as mulheres artistas; mas sim que a nossa compreensão do modernismo pode ser ampliada se questionarmos os discursos tradicionais e nos basearmos em outras narrativas e formas de representação cultural. Creio ser esse um dos pontos cruciais que defendo através dessa pesquisa.

Para além da história da arte canônica, faz-se urgente repensar as bases intelectuais e ideológicas das várias disciplinas acadêmicas, e foi exatamente isso que começou a ser realizado por inúmeras mulheres em vários lugares do mundo, a partir dos anos de 1960 e 70. Essas produções teóricas e historiográficas estão somente agora sendo disponibilizadas, timidamente traduzidas no Brasil, contabilizando quase sessenta anos de atraso. Pensando numa realidade mais local, pensando por exemplo na América Latina, que não viveu a segunda onda feminista (período que produziu extenso material intelectual), em função de estar sob o domínio de regimes políticos opressores, somente agora estamos produzindo, debatendo, traduzindo e ampliando o leque de questões a serem indagadas: por que é que escrevemos o que escrevemos? Por que é que ao olharmos para o passado vemos uma coisa e não outra? Por que é que mulheres artistas não tinham sido estudadas, colecionadas, expostas, restauradas, valorizadas? Como isso reflete no mercado atual e na produção cultural menos sexista e assimétrica?

SOBRE LUGARES

Nas primeiras décadas do século XX existiram mulheres artistas extraordinárias, que desenvolveram vozes individuais e criativas. Em grande medida, esta pesquisa está focada na presença e atuação dessas mulheres, em contraponto ao que usualmente conhecemos das *Vanguardas Históricas*, um círculo que definiu o modernismo artístico ocidental na Europa e particularmente em Nova York, até final da Segunda Guerra Mundial. Os diferentes códigos culturais a que minhas indagações apontam irão se referir muito mais ao período/recorte histórico, do que propriamente em relação ao espaço geográfico. Ainda que, para requisitar um revisionismo historiográfico do cânone modernista, seja fundamental que eu foque na experiência europeia e anglo-americana, na esteira dessa crítica buscarei apontar alguns casos na produção artística em outros contextos, inclusive nacionais.

Dito isso, é necessário que lembremos que vários artistas, musicistas e escritores da modernidade brasileira passaram períodos no estrangeiro, se estabelecendo nos principais

centros culturais da Europa, contribuindo assim para um intercâmbio de cultura e pensamento; e importando ideias, técnicas e influências. As artistas brasileiras do século 19 e início do século 20 acessaram a formação acadêmica muito tardiamente (1892) e sofreram igualmente um apagamento no que tange aos registros da história da arte. Nomes como Maria Pardos (1866 – 1928), Abigail de Andrade (1864 – 1890), Adriana Janacópulos (1897 – 1978) e Angelina Agostini (1888 – 1973) tiveram significativo espaço no cenário mundial, participaram de exposições fora do Brasil, mas ainda hoje são quase desconhecidas na história da arte brasileira⁴. Foi somente após a Semana de Arte Moderna de 1922, com Tarsila do Amaral (1886 - 1973) e Anita Malfatti (1889 - 1964), que as mulheres começam a ser reconhecidas como importantes para a história cultural do país.

Uma análise mais pontual da questão da misoginia, focada apenas no Modernismo Brasileiro, considerando que tenhamos vivido o período nos mesmos termos – o que não acredito –, iria além dos limites desta tese e demandaria uma análise aprofundada da *Vanguarda* num contexto mais vasto. Minhas ambições são mais modestas, ainda que revelem o desejo de uma pesquisa futura adicional e expandida, a partir de uma perspectiva local.

O componente mais importante dessa busca diz respeito à reflexão de um conjunto de ideias que rejeitam a normatividade histórica, a fim de que compreendamos como a dimensão imaginária, estreitamente política, está presente no campo das artes. Contudo, meus exemplos serão derivados principalmente de sujeitos artistas homens, de movimentos artísticos bastante conhecidos e sua contraparte feminina, menos manifesta. Já os casos citados fora do eixo central europeu e americano poderão servir como um acréscimo importante à consideração do modernismo, demonstrando um contexto sociopolítico substancialmente diferente.

Há uma tendência geral em ver com reticências a produção acadêmica que atue com uma leitura socialmente engajada, como é a leitura feminista, vista como redutora e inferior. Também são vistas com desconfiança produções que seguem pesquisando realidades europeias em detrimento às questões nacionais, pois é vital entender quem somos. Essa postura de reverência a tudo que é relativo à arte e cultura internacional, frente ao descaso de nossa própria produção em arte, é realmente pesarosa.

Entretanto e nesse caso, ao me referir a determinados sujeitos e movimentos, não é por reverência que o faço, mas justamente para nos libertar das apertadas amarras historiográficas a que temos sido impostas, viabilizando outras perspectivas. Não podemos cair numa armadilha nacionalista *À La Lobato*⁵, já que nessa tese, reforço, são as diferenças entre “nós” e “eles” o real ponto de meu interesse, na medida em que procura clarificar o que “nós” não somos. Aqui me refiro tanto à questão geográfica, como à questão androcêntrica, num diplomático esforço em preencher espaços e lacunas teóricas da história das mulheres.

AUTOCONSCIÊNCIA, NA PRÁTICA

A priori, o feminismo agiu como a ruptura teórica decisiva, que teria alterado a prática dos estudos em uma enorme gama de disciplinas, reorganizando e ampliando suas agendas em termos bem concretos, como: a abertura para o entendimento do âmbito pessoal como político, e suas consequências na construção do objeto de estudo dos Estudos Culturais; a expansão da noção de poder que, embora bastante desenvolvida por alguns autores, tinha sido apenas trabalhada no espaço da esfera pública; a centralidade das questões de gênero

⁴ Para pesquisas relacionadas a essas precursoras, sugiro a leitura dos livros *Mulheres Artistas: As Pioneiras 1880-1930, Profissão Artista. Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras e A Imagem da Mulher. Um Estudo de Arte Brasileira*, todos constando nas referências bibliográficas dessa tese.

⁵ Aqui me refiro ao conhecido episódio sobre a crítica fortemente hostil e nacionalista que Monteiro Lobato publicou sobre exposição das obras da artista modernista brasileira Anita Malfatti, em 1917. Ao classificar sua arte como “anormal”, seu gaslighting e atitude assemelham-se a campanha alemã contra a a “arte degenerada”, durante o Terceiro Reich.

e sexualidade para com a compreensão da própria categoria ‘poder’; a inclusão de questões em torno do subjetivo e do sujeito; e, por último, a reabertura da fronteira entre teoria social e teoria do inconsciente, com a inclusão da psicanálise.

É a partir desse ambiente que se estabelece um novo entendimento da produção cultural das mulheres e da própria crítica de arte feminista. Isso propiciou novos questionamentos em torno de questões referentes à identidade, introduzindo novas variáveis na sua constituição, deixando-se de ver os processos de construção da identidade unicamente através da cultura de classe e sua transmissão geracional. Mais tarde, os estudos de recepção, realizados sobretudo a partir dos anos 1990, adicionaram questões de gênero a pesquisas que já envolviam temas como raça e etnia⁶. Neste aspecto, os estudos sobre o feminismo e a modernidade aproximam a prática feminista do pensamento pós-moderno, que propõe a desconstrução dos tradicionais sujeitos históricos, político e social e promovem a análise dos grupos historicamente excluídos:

É nesse contexto que a crítica feminista – depois de ultrapassar seus momentos iniciais, onde tinha prioritariamente o papel de “crítica do desagravo” – passa, na era pós-moderna, a se engajar na luta pelo poder interpretativo. Não seria difícil pensar nas aproximações entre a problematização dos sistemas de representação – um dos eixos teóricos do pensamento e da política pós-moderna- e o compromisso feminista em expor criticamente o sistema de poder que legitima certas representações em detrimento de outras. (HOLLANDA, 1990)⁷.

O que percebemos nessas mudanças é que um dos aspectos mais salientes da nossa cultura pós-moderna é a presença de uma insistente voz feminina. Nesse sentido, é identificável que todas essas vozes juntas, por vezes, acabavam diluídas pela sua própria pluralidade, no contexto da maioria dos estudiosos [homens] do pós-moderno, colocando todas as lutas e diferenças em uma mesma contextualização. Uma insistência patriarcal-intelectual-legisladora? Essa visão nos remete a um panorama que indica que esses autores não estariam realmente dispostos a abordar as questões colocadas na agenda crítica das mulheres, a menos que essas questões aparentem um caráter de maior neutralidade e apaziguamento.

Em *O Inconsciente Político*, para citar apenas um exemplo, Fredric Jameson faz um questionamento a respeito do que chama de “essa afirmação de vozes oposicionistas dos negros, das culturas étnicas, da literatura gay ou feminina, das artes espirituais, *naïfs* ou marginalizadas e similares...” (JAMESON, p. 78, 1992). Nesse pacote inteiro e na sequência do texto, a produção cultural das mulheres é conservadoramente identificada como arte popular. Essa revolução no conhecimento traz consequências na prática, sentidas por muitas pesquisadoras, particularmente, nas tentativas e estratégias destinadas a barrar a transformação do estado atual da relação de forças - material e simbólica - entre os sexos. Por certo, qualquer análise da cultura visual requer uma reavaliação dos problemas epistemológicos e metodológicos daquilo que constitui o nosso corpus de conhecimento e as suas práticas. Assim, é significativo que compreendamos nosso próprio entendimento do potencial disruptivo da cultura visual feminista em relação aos procedimentos disciplinares da história da arte. Para isso, acredito que tenha encontrado respostas à pergunta que continuamente me faço, a fim de justificar minha própria pesquisa: como havemos de ler e interpretar a cultura visual do passado, através de uma perspectiva feminista contemporânea?

⁶ Para informações complementares sobre esses estudos, sugiro o artigo de Ana Carolina Escosteguy, *Notas para um estado da arte sobre os estudos brasileiros de recepção nos anos 90*. In: MACHADO, J.; LEMOS, A.; SÁ, S. P. (Orgs.). Mídia.BR. Porto Alegre: Sulina, 2004.

⁷ HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Os estudos sobre mulher e literatura no Brasil: uma primeira abordagem. In: <https://www.heloisabuarquedeholland.com.br/os-estudos-sobre-mulher-e-literatura-no-brasil-uma-primeira-abordagem-9>. Acesso em julho 2018.

Reconhecer nosso próprio papel nesse processo faz desse reconhecimento um espaço metodológico, ao nos permitir questionar o lugar de onde teorizamos, tal como sugere Griselda Pollock, no decorrer de uma de suas publicações: “O que estou a ver e o que procuro? Que conhecimento deseja o meu olhar? Quem sou eu quando observo algo?” (POLLOCK, 1992). Tomada por essa cumplicidade, seria justo dizer que minhas pretensas desconstruções não giram apenas em torno da recuperação de histórias perdidas de mulheres artistas, mas principalmente no contexto de uma reconfiguração da crítica e de estratégias interpretativas. Um dos desafios e metas a que me determinei nesse processo - e venho utilizando como ferramenta e metodologia prática de pensamento - é o fato de me apoiar somente em referenciais teóricos propostos por autoras mulheres.

Os livros, artigos e materiais listados na bibliografia dessa tese envolvem-se em uma espécie de equiparação historiográfica. Ainda que para a formulação de pensamento eu possa ter feito leituras de autores homens, como o exemplo citado brevemente acima (com Jameson), em diferentes graus todos eles não satisfaziam as perguntas impostas pelo meu objeto de estudo. Tomo como outro exemplo o clássico texto do escritor e filósofo marxista Marshall Berman, *Tudo o que é Sólido Desmancha no Ar*, na sua investigação do espírito da sociedade e da cultura dos séculos XIX e XX. Ele aponta para as sensibilidades pouco tradicionais e individualistas que impulsionavam muitos dos esforços díspares dos produtores modernistas de cultura. No entanto, acadêmicas como Rita Felski criticaram as suposições subjacentes de Berman sobre os gêneros da modernidade, onde ele vê o masculino como potência inovadora e o feminino como tradição e costumes, expondo dessa maneira suas próprias limitações epistemológicas masculinistas. Outro exemplo que reforçou minha estratégia de estudos foi o caso de uma supostamente polêmica apropriação de textos de escritoras feministas que o cientista social francês Pierre Bourdieu teria feito em *A Dominação Masculina*, sem referenciar nenhuma delas. As excelentes contribuições em outros campos de pesquisa do autor acabaram lhe conferindo legitimidade em um assunto que ele não dominava, e o texto não dialoga com décadas de estudos feministas, algo que na França foi considerado profundamente deselegante⁸.

Já quando se fala das origens do capitalismo, geralmente as bases teóricas usadas são Marx e Foucault - homens que estudaram as estruturas de poder e as formas pelas quais o sistema se impôs sobre os corpos. Uma mulher, no entanto, notou que há algo faltando nessas análises: um olhar sobre o feminino. Dessa maneira, tomo aqui como leitura os textos da escritora e ativista Silvia Federici, que atua dentro da tradição marxista. Para suprir os estudos pós-estruturalistas, recorro a Joan Scott, Julia Kristeva e Luce Irigaray. Na contrapartida de um autor como Bram Dijkstra, que trata dos arquetípicos e da imagem da mulher nas representações visuais e literárias na Cultura *Fin-de-siècle*, temos uma instigante Mireille Dottin-Orsini, com excelentes pesquisas e um inspirado livro traduzido para o português e lançado pela editora Rocco em 1996, *A Mulher que Eles chamavam Fatal. Textos e Imagens da Misoginia Fin-de-siècle*. Nele, a autora percorre um caminho revelador através de imagens de mulheres na literatura, nos estudos científicos e na arte do fim do século XIX até meados de 1914.

Ainda problematizando a força que as relações de poder têm na produção da vida social, pensando sobre um “substrato real” que os discursos relativos ao Modernismo podem esconder, procurei me inteirar de outras autoras que atuam na crítica e expansão dos estudos culturais e de gênero, como Lynne Segal, Raewyn Connell, Teresa de Lauretis, dentre outras - sem falar numa gama de autoras que se detém nas questões de gênero e arte, propriamente.

⁸ Tomo como exemplo as normas de submissão de artigos para a Revista Franco-Brasileira *Labrys*, onde aparece a seguinte nota editorial: “É uma posição política de *Labrys* de não aceitar referências à obra *Dominação Masculina* de Pierre Bourdieu pois ela se apropria da produção de conhecimento feminista como sendo deste autor. Ver Nicole Claude Mathieu em *Bourdieu ou le pouvoir auto-hypnotique de la domination masculine*, *Les Temps Modernes*, n° 604, 1999”.

Apesar de tantos avanços nos estudos e pesquisas internacionais, a crítica de arte feminista, no Brasil, ainda não deixou de ser um discurso marginalizado. Heloísa Buarque de Hollanda, na introdução de seu livro *Tendências e Impasses. O Feminismo como Crítica da Cultura* (1994), intitulada “O Feminismo em Tempos Pós-Modernos”, ressalta a importância do movimento feminista enquanto prática política e de defesa da cidadania, em momentos cruciais para a democracia, quando nota-se um descrédito generalizado nas ideologias. Desse modo, enfatiza a luta pela representação de um grupo específico como forma de valorização e reconhecimento de seu papel na sociedade.

Portanto, se nesse trabalho as mulheres falam mais do que alguns proeminentes artistas e autores homens, alguns considerados verdadeiros “gênios e mestres”, elas o fazem, em parte, por causa de uma busca de simetria nos materiais históricos existentes; por minha convicção de que muitos autores homens já expuseram seus pontos de vista em seus próprios veículos de publicidade e nas obras de uma hoste de editoras, revistas, periódicos e críticos; mas também em parte porque elas abrem um leque de novas e excelentes considerações, notáveis pesquisas e materiais considerados ainda inéditos por aqui. Reivindicar para as mulheres a mesma visibilidade e oportunidade de que gozam os homens não é exatamente uma questão de igualdade entre gêneros. Nesse trabalho, o que tentarei esboçar pode ser compreendido como uma recusa da aceitação dessa notável desigualdade que se apega às diferenças de gênero.

Enquanto pesquisadoras, faz-se necessário encontrarmos formas de pensar o comprometimento social entre as ideologias e a cultura visual; e de compreender e perceber as diferentes formas como isto é encarado por nossos colegas, pelos discentes e pelo público em geral, numa época em que a interpretação imagética parece carecer perigosamente de capacidades mínimas de decodificação.

Encerro aqui qualquer outra referência e citação a autores homens, anexando, para fins de melhor compreensão da metodologia usada, tabela que desenvolvi para fins dessa pesquisa.

AUTORAS FEMINISTAS:

Iris Marion Young	Donna Haraway
Juliet Mitchell	Kate Millett
Joan Scott	Robin Lakoff
Simone de Beauvoir	Betty Friedan
Audre Lorde	Judith Butler
Rose Marie Muraro	Elaine Showalter
Eleni Varikas	Toril Moi
Margareth Rago	Sue Davenport
Angela Davis	Mariarosa Dalla Costa
Patricia Hill Collins	Selma James
Andrea Dworkin	Maria Mies

HISTORIADORAS E CRÍTICAS EM ARTE:

Griselda Pollock	Andrea Giunta
Rozsika Parker	Rosana Paulino
Whitney Chadwick	Lucy Lippard
Maria Bucur	Linda Nochlin
Carol Duncan	Maura Reilly
Marsha Meskimmon	Gabriele Schor
Wendy Steiner	Peggy Phelan
Katy Deepwell	Laura Mulvey
Lauren Elkin	Merlin Stone
Helen Grace	Amelia Jones
Uta Grosenick	Marta Gili
Nathalie Heinich	Susan Sontag
Filipa Lowndes Vicente	Anneke Smelik
Janet Wolff	Claudia Calirman
Luana Saturnino Tvardovskas	Norma Broude
Talita Trizoli	THE GUERRILLA GIRLS

	A	HM	Me	Ci	L	Mo	C	F	PC	B
Louise Tilly		■							■	
Michelle Perrot		■		■			■			
Mary Del Priori		■		■			■			■
Wendy Goldman		■							■	
Heloisa Buarque de Hollanda							■	■		■
Rachel Soihet		■		■				■	■	
Luce Irigaray					■			■		
Julia Kristeva					■			■		
Sarah Kofman		■					■	■		
Susanne Langer					■		■	■		
Gayatri Chakravorty Spivak					■		■		■	
Hélène Cixous					■		■	■		
Geneviève Fraisse		■						■	■	
Marie-Jose Mondzain	■		■				■	■		
Gerda Lerner		■	■						■	
Karen Offen	■	■						■		
Joan Kelly		■								
Silvia Federici		■		■				■	■	
Nancy Luxon								■	■	
Leopoldina Fortunati							■	■	■	
Lynne Segal		■						■		
Mireille Dottin-Orsini					■	■	■			
Raewyn Connel							■	■		
Teresa de Laurentis							■	■		
Guacira Lopes Louro		■					■			■
Mary Beard		■			■		■		■	
Arlete Farge		■					■		■	
Natalie Zemon Davis		■							■	
Christiane Klapisch-Zuber				■		■	■			
Pauline Schmitt Pantel		■								
Rita Felski						■		■	■	
Nancy Cott		■				■				

A - anacronismo e tempo / **HM** - história das mulheres / **Me** - memória / **Ci** - cidades e espaços públicos / **L** - linguagem / **Mo** - modernismo / **C** - cultura / **F** - filosofia e feminismo / **PC** - relações de poder e classe / **B** - brasileira

ESTRUTURA DA PESQUISA CAPÍTULOS

É importante salientar que estudos sobre mulheres na arte não se resumem ao mapeamento de nomes para criação de dicionários e compêndios, listagens de artistas pouco lembradas, eclipsadas ou propositalmente excluídas dos principais livros da história da arte⁹. Faz-se necessário estudar o trabalho dessas artistas para que possamos descobrir e explicar a especificidade do que produziram como indivíduos, ao mesmo tempo em que reconhecemos que, como mulheres, elas trabalharam de diferentes posições e experiências em relação aos seus colegas homens.

Pensando nisso trago nos capítulos Dois e Três alguns casos específicos que sustentam as afirmações sobre misoginia, partindo do particular para o público. Não são biografias de artistas em si, mas relatos sobre práticas modernistas, analisadas de um ponto de vista da história da arte social, que utilizo como um recurso elucidativo e de legibilidade a tese misógina, como um componente extremamente dificultoso para suas carreiras e aspirações. Por outro lado, não seria justo apresentar essas mulheres somente numa posição que as retrate como vítimas. São relevantes, inspiradoras e poderosas; se redescobertas, ainda podem instigar e inspirar muitas outras.

Quando estive na grande retrospectiva da poeta, fotógrafa e pintora francesa Dora Maar (1907 – 1997), em junho de 2019 no *Centre Pompidou*¹⁰, me deparei com uma imagem de sua autoria, retratando sua amiga, a também artista Nusch Eluard (1906 – 1946). A obra é *Les années vous guettent*, produzida em 1935, projeto publicitário para um produto antirrugas da marca *Pétrole Hahn* (Fig. 2). Existe uma metáfora popular relativa à teia de aranha, que promete às mulheres que a criatividade e a paciência [do trabalho de costura, bordado e tricô] poderiam funcionar como um antídoto natural contra a crueldade do envelhecimento. O enigmático anúncio revela o rosto de Nusch, sob uma teia de aranha, resultado da superposição de duas fotografias, incluindo uma em versão negativa (Fig. 3).

Naquela ocasião eu já pensava em como realizar a tarefa de apresentar as artistas que sustentariam minha tese, numa espécie de curadoria textual. Ao me deparar com a imagem, e outras fotografias expostas no mesmo saguão, retratando amigas pessoais que foram incluídas em seus projetos - surrealistas ou publicitários -, todo o fio de Ariadne se desenrolou para mim, como que me guiando para fora do labirinto mental em que me encontrava. A tessitura da teia de aranha foi desdobrando-se, registrando e afirmando existências que importavam, que elaboravam em conjunto, que se apoiavam e se referenciavam.

Foi quando iniciei a costura de um cânone feminino, que se baseia nas respostas afetivas de uma para outra, afinidades artísticas, dificuldades semelhantes e na materialidade vivida de seus corpos, agora sujeitos. Percebi que ligadas em blocos sutis de correlações elas tinham maior poder de congregar, transmitir e se reinserir na complexa e desarmônica rede historiográfica oficial, ou se ligar como uma resistente teia, manifestando a pluralidade que persigo.

É complexo o espírito do que chamo aqui de *Modernismo*, e por essa razão merece uma contextualização mais imersiva. É o que pretendo com o **CAPÍTULO UM**, em TENSÕES E

⁹ Tomo como exemplo de pesquisa o projeto brasileiro *A HISTÓRIA DA RTE*, que apresenta dados quantitativos e qualitativos sobre 2.443 artistas de 11 livros mais utilizados em cursos de graduação de Artes Visuais no Brasil. Na contagem de suas 4.405 páginas, encontram-se referências a 2.222 homens (90,9%) e 215 mulheres (8,8%). Fica explícito o cenário excludente da História da Arte oficial estudada no país, a partir do levantamento e do cruzamento de informações básicas das/dos artistas encontradas/encontrados. Mais informações podem ser encontradas no site do projeto: historiada-rte.org

¹⁰ Viagem de pesquisa realizada em Paris durante o mês de junho de 2019, onde percorri ruas e estúdios frequentados pelas artistas modernistas, dando preferência para a margem esquerda do rio Sena, buscando referências, inspiração e maiores informações sobre suas vidas e obras. Só foi possível realizar com economia empreendida através do incentivo da Bolsa Capes que passei a receber a partir da metade do meu período de doutoramento.

RECONFIGURAÇÕES: MODERNISMOS DÍSPARES E PARALELOS. Este é o espaço onde coloco os sujeitos em seu ambiente sócio-histórico, para melhor abordar as experiências, os tipos de regimes de gênero aos quais aderiam e como reconciliavam suas ideias sobre tradição e inovação, expressão, normas sociais e o espírito da rebelião que defendiam.

No **CAPÍTULO DOIS** - O ESTRANHO CASO DAS VANGUARDAS NEM TÃO MODERNAS, procuro mapear a posição das mulheres na arte, analisando as estruturas que determinam e sustentam a diferença de poder e privilégio entre gêneros, interrogando os tropos da prática artística modernista. Essas estruturas não incluem apenas condições de produção, como também de recepção e ilustram uma marca particular da atitude patriarcal do século XX. Pretendo demonstrar que as ficções modernistas são sustentadas por tendências conservadoras, mesmo reacionárias, que serão perceptíveis nas narrativas dos quatro subcapítulos seguintes: 2.1 A (INVISÍVEL) PINTORA DA VIDA MODERNA; 2.2 GAROTAS INTERROMPIDAS; 2.3 SUBVERSÕES DE IDENTIDADE E RESISTÊNCIAS: AUTORIA, ANONIMATO, PSEUDÔNIMO E CROSS-DRESSING e por fim 2.4 PORQUE NÃO EXISTIRAM MULHERES FLÂNEURS – OU, EM BUSCA DA FLÂNEUSE. A partir dessas divisões trarei os exemplos, a fim de discutir as questões envolvidas na produção, atuação e (im)possibilidades da mulher artista no contexto de cada experiência. Nesse capítulo completo, quatorze mulheres artistas serão postas em destaque.

No campo das artes, uma das questões de interesse da crítica feminista tem sido os discursos e as representações a respeito da imagem da mulher. Esse é o foco do **CAPÍTULO TRÊS**, A NOTÁVEL PERPETUAÇÃO DA CULTURA MISÓGINA/GINECÓFOBA: POR QUÊ NÃO HOUE GRANDES ARTISTAS MULHERES. Novamente dividido em quatro partes, são apresentadas da seguinte maneira: 3.1 IMAGEM E SEXUALIDADE: MANEIRAS DE VER, FAZEREAUTORREPRESENTAÇÃO; 3.2 REPRESENTAÇÕES ARQUETÍPICAS: CRIATURAS, VAMPIRAS, ANIMAIS, PEDAÇOS, BONECAS, PROSTITUTAS E ANJOS DO LAR; 3.3 MAIS QUE MUSAS/COMPANHEIRAS: PROCESSOS COLABORATIVOS OU ECLIPSADOS; 3.4 NAÏF, BRUT, OUTSIDER: DESEMARANHANDO A ARTE DAS NÃO-CONVIDADAS. Iremos observar estereótipos que estigmatizam negativamente a figura feminina e atributos que diminuem e desqualificam as produções realizadas pelas artistas, de modo a não serem consideradas e/ou elevadas ao mesmo nível que seus conterrâneos homens. Sustentando essa proposta, doze artistas serão analisadas conforme as circunstâncias expostas.

O **CAPÍTULO QUATRO** é ENXERGANDO O PROBLEMA: DADOS E FATOS DA MANUTENÇÃO PATRIARCAL. Após revisitar algumas problemáticas referentes ao cânone modernista como o conhecemos, exponho possíveis implicações residuais em nossa realidade contemporânea, trazendo dados quantitativos e fatos que dizem respeito ao sexismo nas artes, relacionado a exposições, mídia, crítica e mercado. Um ingrato legado que tentamos reparar.

Por fim, encerro com as **CONSIDERAÇÕES FINAIS** e, ao final das REFERÊNCIAS, adiciono um GLOSSÁRIO, com uma breve informação sobre cada artista citada durante essa investigação.



Fig. 2
Dora Maar. *Les années vous guettent*, 1935.
Direitos autorais para reprodução: Kris Graves.



Fig. 3 - Fotografia da página 34 do catálogo oficial da exposição citada.



CAPÍTULO 1

TENSÕES E
RECONFIGURAÇÕES:
MODERNISMOS
DÍSPARES E PARALELOS

CAPÍTULO 1

Tensões e reconfigurações: modernismos díspares e paralelos

Modernismo. Moderno. Vanguardas Históricas. Palavras que nos remetem a grandes noções conceituais, culturais e acadêmicas, convenientemente usadas para recortar e classificar o tempo histórico em categorias já bem conhecidas. No entanto, espelho que os contornos que definem essas categorias são vagos, suas definições são múltiplas, até mesmo contraditórias e, dificilmente, abarcam a incomensurável complexidade das realidades sócio culturais existentes.

A noção de modernismo a que me refiro, como já explicado na introdução desse trabalho, reconhece essencialmente um conjunto de práticas e códigos artísticos marcados por um rompimento com correntes anteriores e tradições da arte, além da problematização das questões representativas e expositivas (institucionais), no período que investiga as primeiras décadas do século XX até final da Segunda Guerra Mundial e meados dos anos de 1950. Como será possível perceber, adiciono a essa definição uma elasticidade de fronteiras, tanto histórica como estética, considerando um recorte de gênero.

O termo que desenvolvi, “modernismos díspares”, convida a considerar coisas que não se encaixam perfeitamente nos modelos existentes de produção cultural durante esse recorte de tempo a que me refiro. “Disparidade”, substantivo feminino, qualidade daquilo que é díspar, assimétrico, discrepante e desigual. Isso quer dizer que as análises históricas nessa pesquisa vão além dos exames formais de obras de arte e das narrativas habituais normalmente desenvolvidas, a fim de considerar um campo expandido de conhecimento, para teorizar tal período de maneira diferente. Como afirmação (da diversidade cultural, engajamento político e herança ancestral), bem como negação (das restrições representacionais tradicionais), o conceito de modernismo é aqui concebido como polivocal.

Os marcos temporais deste trabalho enquadram principalmente o corpo social, porque o novo século testemunhou o surgimento da “nova mulher”, uma figura definida por mudanças de comportamento, reivindicações, consumo cultural e maior envolvimento no espaço público urbano. Por conseguinte, é possível traçar um paralelo entre especificidades inovadoras da poética modernista e da revolução sexual, que irá perturbar o status quo ocidental da arte, ocasionando, por vezes, reações conservadoras combativas. É nesse sentido que se fará evidente que muitas das ficções modernistas são sustentadas por um pano de fundo absolutamente conservador e *anti-moderno*.

Quando olhamos para o passado, parece que existe um distanciamento fenomenal na percepção das mudanças e revoluções culturais que ocorriam naqueles tempos, mas isso não é verdade. Escritores, poetas e críticos da modernidade como Baudelaire, T. S. Eliot e o cronista do cotidiano João do Rio, já observavam e apontavam esses novos atores sociais, eles próprios inclusos nesse processo. Mas há alguém imprescindível para apontar quando queremos definir modernidade, pensar na cultura e no papel da mulher desse período. Uma das mais proeminentes figuras modernas dessa época, Virgínia Woolf (1882 – 1941), escreveu

um interessante ensaio em 30 de outubro de 1924, publicado pela Hogarth Press, chamado *Mr. Bennett and Mrs. Brown*¹¹. Ela observa, ainda bem no início do texto, o seguinte:

Agora arriscarei uma outra afirmação, talvez mais discutível, sobre a mudança de caráter do ser humano em 10 de dezembro de 1910, ou por volta dessa data. Não estou dizendo que aconteceu como quando alguém vai ao jardim e vê que uma rosa desabrochou ou que uma galinha botou um ovo. Não. A mudança não foi repentina ou definitiva assim. Entretanto, uma mudança houve, e uma vez que é necessário sermos arbitrários, estabelecamos a data acima do ano de 1910. (WOOLF, 1924).

Toda sua dissertação é um importante apontamento a respeito daquela época. É verdade que Woolf escreveu esse ensaio como uma resposta a outro texto, do romancista Arnold Bennett, que criticava a nova geração de autores de ficção literária, em comparação aos da geração anterior, alegando que seus novos personagens não eram verossímeis ou convincentes. Entretanto, o que me importa aqui é a data por ela estipulada, 1910, um marco hoje para os estudiosos do modernismo, e que chama a atenção, particularmente, para as teorias que relacionam cultura e os estudos sobre as mulheres. A data refere-se à exposição Manet e os pós-impressionistas, organizados pelo pintor e crítico de arte inglês Roger Fry. Ela explica que, da mesma forma como os artistas visuais, os escritores e escritoras estavam se voltando para uma técnica impressionista e fragmentada, o que refletiria com mais precisão a existência moderna. A suposta mudança no caráter humano teria causado um efeito dominó. A autora segue:

Todas as relações humanas mudaram - aquelas entre senhores e servos, maridos e esposas, pais e filhos. E quando as relações humanas mudam, ocorre ao mesmo tempo uma mudança de religião, conduta, política e literatura. (WOOLF, 1924, s/p)¹².

A modernidade, como definida pela autora, é uma sociedade que segue em fluxo. Ela faz referências a quebra, ao “esmagamento e colisão” e ao ruído caótico, apresentando a modernidade como fragmentária e instável, observações cruciais para o principal argumento de Virginia, de que as ferramentas de uma geração são inúteis para a próxima, e de que novas formas de representação devem ser exploradas para capturar o mundo moderno em rápida mudança.

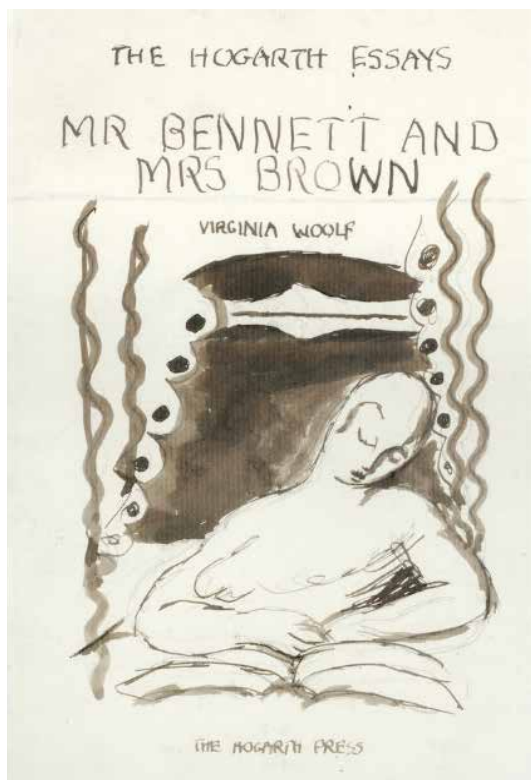
Vanessa Bell (1879 – 1961), pintora e designer, a irmã bem menos conhecida que Virgínia Woolf, foi quem projetou a arte para a capa desse ensaio, o primeiro de uma série da Hogarth Press, ainda que em muitos websites, como o da própria editora, algumas dessas imagens constem como “autoria não atribuída”¹³. No projeto para a capa de *Mr. Bennett e Mrs. Brown* ela retrata uma mulher com cabelos curtos como os usados na década de 1920, além de aparecer com os braços desnudos, lendo um livro (Fig. 4). Dessa forma, ela traz para o grafismo das linhas de sua imagem o conteúdo do debate interno.

A discussão no texto segue ainda em torno de uma mulher anônima, que Virgínia observou em um vagão de trem em que viajava por Londres, a quem ela chama de “Sra. Brown”,

¹¹ Para maiores análises da relação de Virginia Woolf com as influências do modernismo e a interpretação que ela fazia dos processos artísticos e literários do início do século XX, recomendo a tese *Virgínia Woolf E Seus Ensaio: Em Busca De Uma Estética Literária*, de Mônica Hermeni de Camargo.

¹² O ensaio citado, na íntegra e já traduzido, pode ser acessado em: <http://processovirginiawoolf.blogspot.com/2009/02/0-senhor-bennett-e-senhora-brown.html>.

¹³ Veja em <https://hogarth-art.tumblr.com/post/94649090720/mr-bennett-and-mrs-brown-virginia-woolf-1924>



examinando os vários métodos literários que poderiam ser empregados para capturar o caráter da sra. Brown e o [novo] mundo em que ela habita. Entretanto, no ano seguinte, a capa original foi descartada e trocada por uma mais “comportada”, retratando um vaso de flores, de autoria de Tony Bradshaw, também participante do grupo *The Bloomsbury Artists*. O novo mundo ainda sustentava velhos comportamentos.

Fig. 4 - Vanessa Bell. Desenho para a capa de *Mr. Bennett and Mrs. Brown*. Aquarela marrom e lápis em papel, 215 x 140 mm., publicada em 30 de outubro de 1924, como a primeira da série *The Hogarth Essays*. Original vendido por 4 mil libras em junho de 2017, pela Bonhams.

A NOVA MULHER

A eclosão da Primeira Guerra Mundial compromete as promessas de progressos previstas durante a virada moderna pós *fin-de-siècle*. Marcador social decisivo, o evento recorre a armas tecnológicas cruéis e sem precedentes, deixando as sociedades europeias em choque. O ceticismo, a depressão, as dificuldades econômicas e o horror irão atingir a todos, aristocratas, operários, burgueses e comerciantes, artistas e poetas. Mas são principalmente as mulheres que parecem mais afetadas pelas mudanças desencadeadas. Apesar do peso da guerra, a modernidade não é similarmente experimentada entre homens e mulheres: se o ceticismo sobre o progresso prevalece para os homens, em alguns aspectos as mulheres veem a promessa de um futuro melhor. Ao que parece, eles se ressentiram disso.

O novo século vai testemunhar o surgimento de identidades femininas sem precedentes, que tem sido identificadas com o termo “nova mulher”, retratada por modos inéditos de se apresentar ao mundo, por sua insubordinação ao conservador e pelo seu envolvimento no espaço público urbano – o que circunscreve o próprio conceito de modernismo. A Guerra vai constituir, de fato, um fator inevitável com relação ao local das mulheres na sociedade. Com os homens longe de casa, inválidos e/ou mortos, elas assumiram papéis fora da esfera da domesticidade. Isso facilitou seu acesso ao trabalho fora de casa, insuflou as sufragistas em termos de direito de voto, contribuiu para a adoção de novos comportamentos sociais e fez surgir até mesmo um novo código de imagem para as mulheres: em oposição ao estilo “melindrosa”, característico da *Belle Époque* e que primava por uma hiperfeminilização, nasce o visual “à la garçonne”, que na tradução significa “à maneira de um menino”. É uma expressão utilizada ainda hoje na linguagem da moda, quando algum item de vestuário feminino carrega referências masculinas.

A expressão deriva do corte de cabelo que foi sucesso na década de 1920, e que tinha a atriz Louise Brooks (1906-1985) como referência do estilo. O corte tinha como características a nuca batida, fios retos nas laterais, usado com ou sem franja. Tudo isso deriva do novo cotidiano de muitas outras mulheres, nem sempre partícipes dos mesmos privilégios que identificamos nessa “nova mulher”: o cabelo curto das operárias para que não atrapalhasse e garantisse a segurança na lida com as máquinas das fábricas e hospitais, o uso de calças para facilitar o deslocamento por bicicletas e a falta de tecidos estampados em época de guerra são mudanças visuais oriundas de ações utilitaristas, que por sua vez foram adaptadas à moda burguesa, e cooptadas pelo consumo de massa.

Irene Gammel, historiadora e biógrafa da Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven (1874 – 1927), afirma que o modernismo foi marcado pelo desenvolvimento de diversas escolas de pensamento relacionadas à moda:

Moda e modernidade, como Baudelaire e Benjamin observaram, estão fixados na temporalidade e implicam, em primeiro lugar, noções de novidade e transitoriedade. Como resultado do cross-dressing e de outras formas de excentricidades do vestuário, novas identidades foram construídas e disseminadas, o que, é claro, contrariava as normas usuais de gênero e sexualidade. O campo escolhido desses novos processos artísticos era o próprio corpo da artista, as fronteiras usuais que separam a arte da vida estavam seriamente borradas. (GAMMEL, 2002, p.82).

Antecipando a ideia de Simone de Beauvoir, nesse momento muitas mulheres pleiteiam um status de *sujeito autônomo*¹⁴, e o antigo sistema de valores colapsa definitivamente em 1918, no final da Primeira Grande Guerra, quando tais mudanças na sociedade irão ativar a perturbação dos costumes, ocasionando uma “inversão de papéis”, orientando as mulheres para um caminho de questionamentos sobre a sua própria imagem, sexualidade, sobre estereótipos e construções sociais¹⁵. Essa vontade de emancipação da mulher vai se refletir no cotidiano, e em termos gerais, atingirá todas as classes. Finalmente, vale lembrar que a produção em arte, espelho da sociedade, não ficará alheia, compreendendo que as obras não são autônomas, mas carregadas de posicionamentos e identidades. Entretanto, e válido lembrar que as mulheres das classes trabalhadoras já exerciam atividades fora de casa, e em diversos momentos históricos irão inclusive colocar em cheque esse “direito”, pois as condições de trabalho, inclusive infantil, as exploravam e pagavam substancialmente menos que aos homens. Isso sem entrarmos nas questões sobre assédio e abuso sexual, bem como da impossibilidade de exercer uma maternidade e a criação dos filhos de uma forma minimamente adequada. Nesse sentido, apesar da maioria das mulheres terem experiências similares e compartilhadas, o conceito que encarna o protótipo da chamada “Nova Mulher” é de certa forma bastante excludente, e irá se referir a mulheres que envolvem-se entre círculos culturais (ainda que possam vir de classes mais modestas), e que estão, sobretudo, ocupando o espaço urbano. Paralelamente ao flâneur, ela ilustra um tipo específico, com estreita ligação às questões estéticas; vai frequentar espaços boêmios e culturais (teatros, ballets, cafés), não raras vezes terá alguma formação educacional e vai, além de tudo, consumir novos produtos, de revistas da moda até novos trajes, livros, etc.

Esses novos papéis que vão construindo personas e desconstruindo tradições ocasionavam conflitos no próprio ethos feminista modernista. Ainda espanta sabermos hoje que enquanto Gertrude Stein (1874 – 1946) recebia seus amigos e protegidos vanguardistas em casa, para reuniões e conversas aos sábados à noite, sua companheira Alice Babbette Toklas (1877 – 1967) se restringia a servir café para as esposas e companheiras desses homens, em outro cômodo.

Escritos desconcertantemente antifeministas de Marguerite Vallette-Eymery (1860-1953), conhecida sob o pseudônimo de Rachilde, reproduziam toda uma gama radical de sexismos, fortemente influenciada por textos decadentistas e simbolistas. Sua obra mais famosa, o romance *Monsieur Vénius* (1884), causou tanto escândalo que ela foi julgada por pornografia e condenada à revelia na Bélgica, onde as edições iniciais haviam sido publicadas. Ela também escreveu uma monografia em 1928 sobre identidade de gênero, *Pourquoi je ne suis pas féministe* (Porque eu não sou feminista). Utilizando roupagem masculina, cartão

14 Termo utilizado por Simone Beauvoir no livro *O Segundo Sexo*, para se referir a ideia do que a mulher NÃO É, definindo a mesma como um ser que não possui nenhuma importância nas questões sociais e históricas da sociedade contemporânea.

15 Uma década mais tarde seria famosa a teoria do condicionamento social na performance de gênero, através do famoso ensaio *Womanliness as a Masquerade* (Feminilidade como Máscara), da psiquiatra Joan Rivière.

de visitas com pseudônimo, onde se lia “um homem de letras”, declarava que desconfiava das mulheres e publicamente as rebaixava, mas invejava as oportunidades dos homens. Fez parte da equipe editorial da *Mercur de France*. Casou-se, teve uma filha, teve amantes homens. Sobre a maternidade, a desdenhava, mas escreveu sobre a falta de amor materno que conheceu, devido a uma deformação física (havia nascido com uma perna mais curta). Os encontros literários que ela organizou durante muitos anos em sua casa recebiam conhecidos nomes do meio literário vanguardista. Tinha muitos amigos homossexuais, que acompanhava em festas proibidas, com eles travestidos de mulher, e foi uma das primeiras amigas e apoiadora de Colette (1873 – 1954) e de Natalie Clifford Barney (1876 – 1972).

Rachilde é um paradoxo, a mulher antifeminista que acredita ser especial, superior às outras. Ela está fortemente emaranhada no sistema patriarcal, e não percebe, ou não admite, que a sua própria independência e apropriação de certos direitos e papéis reservados para os homens lhe conferem qualidades atribuídas exatamente a chamada “nova mulher”¹⁶.

Esse paradoxo me parece bastante comum até hoje, haja vista o grande número de mulheres artistas, teóricas, curadoras, donas de galerias de arte e diretoras de instituições culturais que praticam e reproduzem o sexismo no campo das artes, ilustrando uma marca particular da atitude patriarcal do século XX, que estamos começando a tentar combater. Oportunidades iguais estão aparentemente disponíveis há bastante tempo, mas elas são efetivamente contraditas por níveis disfarçados, mas profundos, de restrição, contenção e opressão.

O DIAGRAMA PERVERSO

Desnecessário dizer que ambiciosas agendas ideológicas e estéticas alimentaram o modernismo, principalmente quando o deslocamos para o caso americano. Alcançam proeminência desproporcional na historiografia dois tomos: a busca por uma identidade artística nacional (que iremos ver, de certa maneira, também no Brasil) e a busca da autonomia artística através da forma, da abstração “pura”. Essas duas trajetórias discursivas sofreram uma ampliada codificação após o período em discussão nessa tese, seguindo uma trajetória crescente durante os anos 1940 e 1950, após a Segunda Grande Guerra, mas justificam pelo menos uma revisão superficial nesse capítulo.

Na busca por uma arte vanguardista americana, deslocada da cidade luz francesa, temos Alfred Stieglitz com sua galeria *American Place* e os conhecidos ensaios dos críticos de meados do século Harold Rosenberg (*The American Action Painters*, 1952) e Clement Greenberg (*American-Type Painting*, 1955) – que moldaram os discursos do modernismo de meados do século, ainda hoje referências bibliográficas para estudos acadêmicos nas universidades. A representação do modernismo como uma progressão artística em direção a abstração domina a literatura de arte moderna americana. Gerações de educadores e historiadores da arte, mesmo aqui no Brasil, qualquer que sejam suas posições em relação à lógica formalista, conhecem esses textos e discussões.

Os ideais formalistas do modernismo remontam ao famoso gráfico produzido pelo diretor fundador do Museu de Arte Moderna (MoMA), Alfred Barr Jr., para a exposição *Cubismo e Arte Abstrata*, em 1936 (Fig. 1, citado na Introdução, p. 27). No esquema de Barr, setas ligam “ismo” com “ismo”, indicando relações e esquematizando um desenvolvimento autorreferencial, desassociado de território ou das condições sociais. Esse diagrama estabeleceu a base formal, retórica e ideológica para a ascensão da arte abstrata a partir da década de 1940, e necessariamente exclui muitas práticas não-abstratas, como Surrealismo e o Dadá, por exemplo. O esboço curatorial de Barr ganhou vida própria depois que a

¹⁶ Para um estudo mais completo sobre Rachilde, ver os estudos de *Melanie C. Hawthorne*, além do seu livro *Rachilde and French Women's Authorship: From Decadence to Modernism*, de 2001.

exposição foi concluída, confundido com um sistema de valores, e com toda a autoridade do MoMA por trás dele. Esta imagem foi amplamente lida como uma validação unilateral das tendências abstratas que já sinalizavam no Cubismo, por exemplo, e tende a descartar outras interseções da investigação modernista.

Com o tempo, como observa a historiadora de arte Janet Wolff, o esquema induziu um tipo de “amnésia coletiva na cultura visual americana” que impactou não apenas as políticas de exibição e aquisição do MoMA, mas também as do Whitney Museu de Arte Americana e outras instituições cujas coleções incorporam o conhecimento cultural que constitui o cânone modernista (WOLFF, 1999)¹⁷. Essa “amnésia” é responsável também pelo destaque das críticas formalistas e na memória coletiva histórica, em detrimento de outras abordagens da arte moderna. O formalismo lançou sombra sobre outros métodos críticos, como a abordagem histórica social ou como o entendimento relacional da produção cultural, como se fossem mutualmente excludentes. Tal linha de raciocínio produziu o efeito canônico modernista desde os proto-cubistas europeus (Cézanne) até os expressionistas abstratos (Pollock) e os pintores de campo de cor (Rothko).

O esquema de Barr forneceu um modelo conceitual e museológico que apresenta a arte moderna como um fluxo de movimentos tendendo a dois destinos específicos - abstração geométrica e não-geométrica - representados de uma maneira totalmente afastada do tempo histórico e da práxis social, impulsionados somente por necessidade formal autônoma, passando cronologicamente e sem interrupção através da revolução industrial, pelos horrores da primeira guerra mundial, por campanhas coloniais e imperiais, pela ascensão do fascismo, pela Terceira Internacional, pelo Stalinismo, por intervenções científicas e pela psicanálise, por grandes mudanças sociais provocadas pelo sufrágio e pelos movimentos de massa dos trabalhadores e, é claro, pela questão das mulheres.

Penso que se estendêssemos a linha do tempo de Barr até o presente, ela não registraria nenhuma influência relacionada ao Holocausto, as viagens espaciais, a AIDS, a internet, as questões de gênero, ao 11 de setembro, a pandemia mundial e assim por diante. É evidente que refuto a ideia da autonomia artística, assim como muitas outras teóricas antes de mim, e posso afirmar que mesmo a arte mais abstrata pode estar imbuída de conteúdo, moldada pela experiência social. No entanto, a ficção de uma história delineada formalmente e de forma evolutiva, associada sobremaneira a autores homens, permanece profundamente enraizada na história da arte.

Entretanto, faz-se necessário uma correção histórica. A historiadora de arte americana Judith K. Zilczer relata que Barr e seu famoso gráfico sofreram uma grande descontextualização por parte dos críticos americanos, que teriam muito a ganhar quando também atuavam como marchands e vendedores de arte, representando os próprios artistas que criticavam positivamente. Em seu artigo de 2001 *Beyond Genealogy: American Modernism in Retrospect*¹⁸, ela cita que os primeiros objetos adquiridos para a coleção permanente do MoMA incluem um número significativo de pinturas figurativas de artistas como o surrealista russo Pavel Tchelitchew e da pintora, poetisa e ilustradora americana Florine Stettheimer (1871 - 1944), dois espécimes excluídos do cânone moderno, se seguirmos a premissa formalista *greenberguiana*. Além disso, pesquisando as curadorias de Barr no próprio website do MoMa em Nova York, é possível verificar que a abstração não dominou as exposições de artes visuais em 1936.

¹⁷ *Women at the Whitney, 1910-30: Feminism/Sociology/Aesthetics*. Esse artigo pode ser acessado em: <https://muse.jhu.edu/article/23286>.

¹⁸ *American Art* 15, n. 1 (primavera de 2001): p. 4-9.

Cito as exposições: *Posters by Cassandre* (14 de janeiro a 16 de fevereiro de 1936), *Delphiniums*, de Edward Steichen (24 de junho a 1º de julho de 1936), *New Horizons in American Art* (14 de setembro a 12 de outubro de 1936), *John Marin: Watercolors, Oil Paintings, Etchings* (19 de outubro a 22 de novembro de 1936) e *Fantastic Art, Dadá, Surrealism* (7 de dezembro de 1936 - 17 de janeiro de 1937). Toda essa diversidade parece ter caracterizado a agenda de exposições de Barr ao longo de seu mandato como diretor do museu, mas persiste o mito de que ele pretendia elevar a arte abstrata a uma agenda institucional.

A INTRUSA IRRASCÍVEL E A FOTO MALDITA

Quem poderia ser aquela mulher em pé, de preto, chapéu e bolsa na mão, imperiosa na aparência, junto com um grupo de famosos artistas do alto expressionismo abstrato nova iorquino, retratados pela Revista *Life* em 1951? (Fig. 5). “Eu sou mais conhecida por essa maldita foto do que pelos meus 80 anos de trabalho”, diria mais tarde, em entrevista a qual destaque uma pequena parte da transcrição, abaixo:

TUCHMAN: Por quê você era a única mulher na foto?

STERNE: Apenas por uma variedade de razões; foi muito ruim.

TUCHMAN: Mas você se lembra, digamos...

STERNE: Todos eles foram muito grosseiros porque eu estava junto na foto, porque no auge da sua suficientemente misoginia pensavam que a presença de uma mulher tirava a seriedade de tudo. Você entende?

TUCHMAN: Sim.

STERNE: Eles ficaram realmente furiosos.



Fig. 5 - Fotografia de Nina Leen / Life Picture Collection / Getty Images

A romena naturalizada americana Hedda Sterne (1910 - 2011) foi quase completamente ignorada nas narrativas históricas da cena de arte americana, mesmo com toda celebração ao expressionismo do grupo da qual fez parte. Mais tarde ela descreveria a experiência de ser retratada com os colegas expressionistas como “provavelmente a pior coisa que me aconteceu”¹⁹. Ainda assim, ela não consta em quase nenhuma publicação sobre arte moderna. Assim como Paule Vézelay (1892-1984) e Liubov Popova (1889 - 1924), ela vai figurar como uma entre várias mulheres esquecidas quando o assunto é arte abstrata, especialmente se não estivermos falando de estudos específicos sobre mulheres artistas ou sobre as vanguardas russas. Nesse sentido, tomo o exemplo da invisibilidade de Popova, por exemplo, como duplamente adverso: sofre a misoginia e ausência dentro do cânone modernista ocidental e, ao mesmo tempo, a perseguição, o silenciamento e censura imposta pela URSS sobre os artistas e produções de caráter vanguardistas, a partir dos anos de 1930.

¹⁹ A entrevista para a jornalista e crítica de arte Phyllis Tuchman, realizada em 1981, pode ser escutada online, bem como sua transcrição na íntegra, em inglês, publicada no seguinte link: <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-hedda-sterne-13262#transcript>

É importante que vislumbremos como essas mulheres se descolaram das artes tradicionalmente atribuídas a elas, sondaram a arte pré-moderna, escaparam das garras do cubismo e do surrealismo europeu para explorar os arredores quase desconhecidos da abstração, chegando a uma série de invenções radicalmente formais e soluções ópticas surpreendentes, às vezes em grandes formatos. Hedda Stern flertou com vários materiais, trabalhou com colagens, e preferia chamar suas linhas horizontais de *paisagens*. Talvez para se distanciar do grupo masculino que a insultava, incluindo aí o marido insistentemente infiel. Destaco uma dessas pinturas, sob o título de *Vertical Horizontal #1*. Barras horizontais de tinta se sobrepõem elegantemente, uma acima da outra, em uma variedade de sobreposições, misturas de material e textura, núcleos de cores mescladas com dourados, como algo possível de brilhar na escuridão. Quando você se aproxima da tela, as cores parecem se diluir a ponto de não apresentar mais divisões, o que acaba produzindo outra imagem. A composição aparentemente simples desenvolve um efeito relacional com o observador (Fig. 6).

Hedda Sterne foi a única mulher que já apareceu em um retrato de pintores da Escola de Nova York, posando altiva na foto, junto aos artistas Richard Pousette-Dart, Theodoros Stamos, William Baziotis, Willem De Kooning, Jimmy Ernst, Adolph Gottlieb, Jackson Pollock, Barnett Newman, Ad Reinhardt, James Brooks, Clyfford Still, Mark Rothko, Robert Motherwell, e Bradley Walker Tomlin. Alguém teria tentado, em vão, desculpar a intrusa: - É que ela pinta como homem.

CONCLUSÃO


O modernismo apresentou desafios às noções tradicionais de arte, do conceito de artista e dos códigos de representação. É certo que a participação das mulheres nessas práticas de vanguarda ainda foi condicionada por sua posição de serem mulheres. Isso parece óbvio na forma como os homens dentro de tais movimentos enxergavam suas colegas do sexo feminino e como os críticos respondiam (ou ignoravam completamente) ao trabalho que as mulheres produziam. No entanto, esses movimentos da arte do século XX têm particular relevância para a teoria e a prática feministas.

Os contextos que irei revelar durante os próximos capítulos seguirão atendendo a esse conceito de disparidade, nos permitindo reconhecer a porosidade dos limites culturais – muitas vezes socialmente impostos – como uma marca da modernidade e do modernismo. Empregar afirmações de disparidades sociais, numa perspectiva de gênero, como ferramenta crítica e uma categoria de investigação histórica, deve revelar alguns dos mecanismos e efeitos da seletividade no meio. Ao tornar visível o trabalho que se realizou fora do *mainstream* moderno, me parece que ficam mais visíveis esses mecanismos de diferenciação, os mesmos que produzem os cânones e que os expandem. A mudança de ênfase, por sua vez, pode revelar a mulher artista como algo maior do que uma vítima das circunstâncias: é potencialmente uma forma crítica de criar comunalidade, sem descontar a especificidade de posições dos sujeitos, localizadas em diferentes *status*, em suas relações sócio culturais.

O entendimento tradicional das vanguardas históricas compreende a arte através de seu rompimento com o passado, em termos de uma lógica de inovação formal progressiva, ligando o social e o artístico em nome de um princípio reconhecido da necessidade de mudança: marxismo, anarquismo, antifascismo e assim por diante. No entanto, quando se trata do prisma feminino, muitas das situações nos parecem grosseiramente conservadoras. Tentarei mostrar como, ao procurar e recuperar histórias diferentes, apontando uma vanguarda “nem tão moderna assim”, recuperamos um importante legado artístico, fazendo uma releitura da época, ainda historicamente significativa e teoricamente relevante para repensar o que entendemos como modernismo.



Fig. 6 - Hedda Sterne.
Horizon # 3, 1963-65.
Foto: ©The Hedda Sterne Foundation Inc, ARS, NY e DACS.



CAPÍTULO 2

O ESTRANHO CASO
DAS VANGUARDAS
NEM TÃO MODERNAS

CAPÍTULO 2

O estranho caso das vanguardas nem tão modernas

Paris no início do século XX. Intelectuais, musicistas, artistas, escritoras e escritores promissores - não somente conterrâneos da Europa ocidental como também expatriados de lugares mais distantes, reúnem-se na capital francesa, para dar origem a movimentos artísticos e literários incomparáveis, que iremos conhecer como vanguardas históricas²⁰.

Cada um desses movimentos artísticos - entre os principais mencionarei o Cubismo, o Futurismo, o Dadaísmo e Surrealismo - são naturalmente associados a um rosto masculino, de um líder original e revolucionário²¹, que deixou uma marca de maior importância nos registros da história da arte moderna ocidental: de Picasso a Marinetti, de Tzara a Breton, respectivamente. Esta é a era da renovação, do dinamismo, dos manifestos, dos compartilhamentos de projetos e intenções.

Os vários movimentos de vanguarda que se seguem na primeira metade do século XX registram o rompimento de simbologias baseadas na identidade sexual e de gênero socialmente programados. Eles estão procurando novas maneiras de acessar a imaginação e o mundo interior. Estamos entrando em uma crise de modelos sexuais sem precedentes, em uma crescente ebulição, da qual Paris irá se mostrar como a porta de entrada mais atraente. O enorme fluxo de artistas estrangeiros de ambos os sexos que estão fugindo do antissemitismo, da revolução russa, de perseguições diversas, da pobreza, do academicismo esclerótico, ao mesmo tempo em que se definem como dissidentes na busca da construção de um novo mundo, favorecerá a inclusão das mulheres na modernidade. Esses artistas, que cortam as amarras com seu país e com as influências que os formaram, estão também mais abertos à novidade, mais frágeis socialmente e mais receptivos às mulheres, com quem compartilham uma vida boêmia. O exílio tem, portanto, uma função positiva para as artistas se expressarem, forçadas por diversas circunstâncias a se reinventarem e sobreviver em um país estrangeiro. Isto é o que Natalia Goncharova (1881 - 1962) chamou de “ser afetada pelo hálito artístico”, em uma carta à jovem amiga Marisha Krivitzky. (BONNET, 2006, p. 49-50).

A história tal qual conhecemos enfatiza certas qualidades para compreendermos o ideal vanguardista da arte. Uma ideia em particular sempre se destacada: que a arte de vanguarda consiste em diversos momentos de liberdade individual, evidenciada na capacidade de inovação dos artistas. Os relatos da história da arte moderna são quase que obsessivamente preocupados com explicações e evidências documentais dessa inovação - a inventividade formal desta ou daquela prática, a singularidade de sua iconografia, seu uso distinto de símbolos ou materiais não convencionais, e o rompimento com a dependência institucional.

20 Emprestada do jargão militar, a palavra “vanguarda” (do francês *avant-garde*) originalmente se refere à parte de um exército que caminha a frente da maioria das tropas. No vocabulário artístico o termo indica ideias e formas de expressão que rompem com a ideologia e estética dominantes, geralmente defendidas e expressas em um manifesto por um grupo, mais ou menos estruturado, que desempenha ou afirma desempenhar um papel ousado e pioneiro.

21 Se o conceito de inovação ou revolução é valorizado, seja por produtores ou por seus juizes, isso poderá ser entendido como uma qualidade, podendo aumentar o valor das obras e estabelecer a posição de seus autores - e, ocasionalmente, a de seus clientes. Em relação a esse parâmetro, consultar os escritos sobre sociologia da arte e mercado, de Nathalie Heinich. Indicações na bibliografia dessa tese.

O conceito de inovação realiza um trabalho ideologicamente útil, porque demonstra a liberdade individual dos artistas *per se*; celebrando a liberdade artística, procuramos demonstrar que a nossa sociedade é um lugar em que isso deve ser apreciado e defendido. Ademais, isso implica e vem a representar a liberdade humana em geral. Obras da primeira vanguarda são especialmente ícones deste tipo. De acordo com o cânone por nós já conhecido, a década anterior à I Guerra Mundial foi a era gloriosa da arte vanguardista. Naquele período, os “gênios” do modernismo - Picasso, Matisse, os Expressionistas - criaram uma linguagem e um novo conjunto de possibilidades que se tornou a base para tudo o que é vital na arte a partir do século XX. Assim, a história considera esses primeiros exemplos do vanguardismo como emblemas preeminentes da liberdade.

A construção do pensamento que me proponho a desenvolver olha criticamente para esses mitos da vanguarda, como liberdade e genialidade. Ao examinar a produção vanguardista, eu estarei olhando para além das óbvias evidências inventivas. Embora honestamente as admire, o foco estará particularmente direcionado para o que os trabalhos dizem sobre as relações sociais entre os sexos. Uma vez que levanto esta questão - e é uma questão que nos leva para fora das construções da história da arte oficial - um aspecto mais marcante da vanguarda imediatamente se torna visível: por mais inovadora que seja notabilizada, a arte produzida por muitos de seus primeiros heróis vanguardistas dificilmente pregou a liberdade, pelo menos não a liberdade humana universal que poderia simbolizar.

Lembremos que essa foi também uma era de lutas e revoluções no campo feminista, que vinha se construindo com maior representatividade desde meados do século XIX, com o objetivo de obter, primeiramente, o direito de votar²² e, em seguida, o direito a uma paridade de gênero - que irá se mostrar tão utópica quanto distante. Tais eventos são acompanhados pelo surgimento de muitas mulheres artistas, profundamente determinadas a seguirem uma carreira tão importante como a de qualquer um de seus colegas, amigos, companheiros de pesquisa, de atelier ou de cama. Essas mulheres não animaram apenas uma micro-história, como as narrativas tradicionais sugerem, mas ao contrário, atuaram de frente na macro-história²³ da arte do período, e é isso que novos estudos, correspondências, diários e publicações começam a revelar.

Essa revolução no que diz respeito à “questão da mulher”²⁴ irá trazer consequências na prática, sentidas particularmente por muitas artistas, nas estratégias misóginas e tentativas conservadoras destinadas a barrar a transformação do estado atual da relação de forças - material e simbólica - entre os sexos. A vanguarda moderna contestou contra as relações burguesas homem-mulher; mas esse protesto, como venho explicando, deve ser reconhecido nesse contexto questionador, como passível de ter sido culturalmente regressivo e historicamente reacionário. Essa questão precisa ser enfatizada, justamente porque nos foi dito, inúmeras vezes, que o princípio vanguardista incorporava nossos ideais liberais mais progressistas. (DUNCAN, 1982, p. 293).

22 Na França, o movimento pelo direito ao voto feminino foi impulsionado por Hubertine Auclert (1848-1916), que cresceu entre a primeira geração de feministas do Segundo Império. Em 1876, após participar de um congresso de trabalhadores onde se rebelou contra as opiniões desenvolvidas na tribuna sobre a subordinação das mulheres, ela criou seu próprio movimento, a Sociedade dos Direitos da Mulher, autorizada apenas em 1879. De acordo com Michelle Zancarini-Fournel, “Depois de 1880, Hubertine Auclert encarnou um feminismo radical que não recuou de nenhum obstáculo e se encenou com um certo gosto de provocação: ela tentou, na companhia de uma dúzia de jovens mulheres, se registrar nos cartórios eleitorais e quando recusadas iniciaram uma greve pública que incluía o não pagamento de impostos. Por esse gesto tornou-se a primeira sufragista conhecida, antes mesmo das inglesas. Em fevereiro de 1881 fundou seu próprio jornal semanal, *La Citoyenne* (A Cidadã), com editoriais contundentes que deram o tom de sua luta pelo direito ao voto” (ZANCARINI-FOURNEL, 2005, p. 44 - minha tradução). A pintora Marie Bashkirtseff (1858 - 1884) escrevia para o periódico sob o pseudônimo de Pauline Orell. Jane Poupelet (1874-1932), escultora, desenhista, vice-presidenta do *Salon des Indépendants* e frequentadora dos círculos feministas de artistas expatriadas em Paris também irá escrever para o mesmo jornal. A lápide esquecida de Hubertine fica exatamente em frente a do escritor Émile Zola, que recebe turistas diariamente, ficando completamente à margem de conhecimento do público em geral.

23 Refiro-me aqui à metodologia de reconstrução de microcosmos culturais, que servem para aumentar a quantidade de dados factuais sobre as circunstâncias de uma determinada época, iluminando e esclarecendo, substancialmente, fatos macroscópicos já conhecidos. Sobre esse assunto, indico os estudos da acadêmica italiana Daniela Rizzi sobre orientalismo, artistas e escritores russos.

24 Termo utilizado a partir de 1886 por Eleanor Marx, pioneira do Feminismo Socialista.

O que Carol Duncan nos diz no decorrer desse artigo é que nunca dantes as condições tecnológicas e sociais haviam sido tão favoráveis à ideia de estender os ideais democráticos e as liberdades humanitárias para as mulheres e que, ao mesmo tempo, as intensificadas e muitas vezes desesperadas reafirmações da supremacia cultural masculina, que permeiam muito cedo a cultura do século XX, são tentativas de negar as novas possibilidades que a história estava desenrolando. Tais reações nasceram em meio a esse momento crítico da história, como tal, deram voz a uma das fases mais reacionárias da história do sexismo moderno.

Um exemplo. Data desse mesmo período, época de amplas manifestações de sufrágio e quando a ideia da independência feminina estava sendo debatida publicamente, a escandalosa exclusão em 1911 de todas as artistas mulheres do *Camden Town Group* de Londres. Walter Sickert, o fundador do movimento, alegava que a filiação das mulheres era danosa a imagem e a qualidade do grupo como um todo. Essa restrição se revelou fonte de polêmica e tensão, e foi abandonada com a formação, em 1913, do movimento sucessor, o *London Group*.

Certamente que a reação sexista não foi a única força que moldou a arte no início do século XX. Mas sem reconhecer sua presença e as ondas de choque ainda pouco compreendidas que o feminismo produziu nesses artistas, muitas obras perdem grande parte de seu significado. Além disso, outras forças históricas e culturais que afetam a arte - industrialização, anarquismo, o legado da arte passada, a busca por formas mais livres e auto expressivas, o primitivismo, a dinâmica política da arte de vanguarda propriamente dita, e assim por diante - devem ser reexaminadas, à medida que aprendemos mais sobre a relação delas com o feminismo e a reação sexista do período.

De fato, essas questões mais familiares frequentemente se tornam racionalizações para a presença do sexismo na arte, ele próprio praticamente nunca mencionado. Nossa visão é borrada por generalizações que ditam sobre a coragem formal de um artista, sua capacidade criativa ou seus valores mais democráticos. Enquanto nos ensinam sobre as aspirações universais e supostamente “sem gênero” da arte, também somos levadas a suprimir tais suspeitas, preservando assim a ilusão de que os significados da arte são universais, que estão além dos interesses de qualquer classe ou sexo. Dessa maneira, somos educadas a valorizar o vanguardismo como uma personificação otimista dos valores mais progressivos na arte.

A questão das mulheres no ambiente artístico também não se resume à presença das artistas. As modelos estão intimamente ligadas a uma intrincada relação sexista de representação (a imagem da mulher na tela) e representatividade (o reconhecimento das profissionais artistas, algumas inclusive ex-modelos). De acordo com as pinturas do período, as mulheres sexualmente cooperativas estão aparentemente disponíveis em todos os ambientes frequentados pelos homens da vanguarda, especialmente em seus estúdios. Embora fossem às vezes retratadas como modelos profissionais, posando por dinheiro, elas geralmente aparecem como bens pessoais do artista, como parte específica de seu estúdio e como objeto de sua gratificação particular, em total submissão.

De fato, as pinturas dos estúdios, o santuário privado do *homem gênio*, reforçam mais do que qualquer outro gênero e em qualquer outro período a expectativa social de que “o artista” é, categoricamente, um homem que está mais consciente da sua libido do que outros homens e que satisfaz mais frequentemente seus desejos puramente físicos. Os nus de Van Dongen, Kirchner e Modigliani costumam ser lidos como flagrantes experiências pessoais pré ou pós-coito e, de acordo com muitas obras dos *Brücke*, aquele estúdio comunal em Dresden era uma ocupação de garotas nuas e ociosas. (Ibid, p. 310).

A identidade social da mulher é precisamente a sua disponibilidade em ser um objeto sexual. Nós as vemos pelos olhos do artista, e o artista, apesar de seus meios não convencionais, olha para elas com os mesmos olhos e os mesmos preconceitos de classe e gênero que todos os outros homens, sejam eles operários, burgueses ou aristocratas. Qualquer que seja a situação real de classe das modelos, elas geralmente aparecem como mulheres de classe baixa, que vivem de seus corpos. Ao contrário dos nus clássicos, elas se reclinam no estúdio do artista e tiram suas surradas roupas²⁵.

Ao enfatizar essa identidade de classe baixa, celebrando-as como objetos, esses artistas rejeitam vigorosamente a modéstia e inibição sexual das mulheres burguesas da época, bem como as exigências sociais que sua posição lhes confere o direito de fazer. O artista define sua liberdade e poder na tela, enfatizando a situação social de suas modelos, seu próprio ímpeto sexual e sua vontade de sujeitá-las por quaisquer necessidades – reais ou inventadas.

Isso cria um estereótipo, uma tipologia nova e moderna. O público daquela época as reconheceria instantaneamente em toda a população de mulheres insolentes, intercambiáveis e socialmente sem rosto que são produzidas em quantidade nas sociedades modernas e industrializadas: amantes pobres de artistas, provenientes do mundo das ruas, da boemia, prostitutas, modelos, dançarinas e uma variedade de artistas de baixa renda e o que chamavam de *moscas de botecos*²⁶. Quaisquer que fossem suas ocupações e profissões, dificilmente elas seriam representadas como mulheres respeitáveis. Essa questão será elaborada no capítulo três dessa tese.

O processo de pesquisa e descoberta de mulheres artistas modernas e o estudo do panorama cultural da época vai sustentar a tese da invisibilidade por misoginia, mostrando que apesar de prolíficas produções em arte, a presença feminina irá aparecer timidamente sublinhada na história. Na maioria das vezes, estas mulheres são figuras pouco conhecidas pelo público em geral, ou aparecem associadas a cultuadas personalidades masculinas, muito mais famosas. Seus nomes, muitas vezes pseudônimos, evocam os de companheiros ou colegas, ficando quase sempre em segundo plano.

A proposta de levar em conta o desejo compartilhada pelas artes, o interesse igualitário nos desenvolvimentos culturais e as contribuições das mulheres artistas feitas à macro-história não é tarefa muito fácil. Para tanto foi necessário somar a demonstração de suas jornadas biográficas (inevitavelmente repleta de obstáculos sociais) com a sua produção, em conjunto com os principais representantes da vanguarda histórica, quando novamente se faz necessário evocar os nomes *deles*, a fim de contextualizar.

Quando a tarefa se mostra quase impossível, por falta de dados, sentimos na pele a reprodução do obstáculo sexista. Isso se reflete, por exemplo, na condição da ex-artista, aquela mulher que deixou de ser proeminente por ter tido de abdicar de sua profissão para assumir tarefas do lar, casamento, criar filhos ou por ter sido reprimida de forma ainda mais agressiva, como nos casos de internalizações ou cárcere. Descobrimos que produções foram perdidas, destruídas por alguma autoridade patriarcal (política ou familiar), mofaram em porões ou se encontram em coleções particulares inacessíveis.

²⁵ Walter Sickert irá elevar essa potência ao extremo, com uma série de pinturas onde a figura feminina não apenas está nua, passiva e vulnerável diante de um homem no quarto, como está literalmente morta. Sobre esse assunto, ver o artigo de Lisa Tickner, *Walter Sickert: The Camden Town Murder and Tabloid Crime*, em BONETT Helena, HOLT Ysanne, MUNDY Jennifer (eds.), *The Camden Town Group in Context*, Tate Research Publication, maio de 2012. Acesso em <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/camden-town-group/lisa-tickner-walter-sickert-the-camden-town-murder-and-tabloid-crime-11104355>, 12 de janeiro de 2020.

²⁶ *Bar flies*, termo em inglês utilizado na época para se referir às modelos disponíveis pelos bares e cafés parisienses, à espera de um trabalho.

O contexto sócio-histórico em que emergem todas essas novas vozes desempenha, obviamente, um papel fundamental. Mesmo quando existiram contextos geográficos ou domésticos mais favoráveis ao seu desenvolvimento, ser mulher sempre foi um entrave ao ser artista: desde a falta de acesso ao ensino artístico ou às possibilidades de viajar, a questão da impossibilidade de observar e pintar o corpo humano (o nu artístico), das condicionantes sociais à (ausente) profissionalização feminina, até ao aniquilamento individual que o matrimônio, as responsabilidades familiares e a maternidade podiam oferecer. Além disso, quando no século XIX se consolida a história da arte enquanto área do saber, quando enfim define-se aquilo que se considera digno de se estudar, outros apagamentos foram produzidos, originados da própria construção histórica²⁷.

A questão da mulher no cenário urbano, a flânerie e a cidade também serão abordadas nesse capítulo. Para elas, a modernidade apresenta, desde o final do século XIX, a possibilidade de desenvolvimento de uma prática artística profissional que é melhor aceita nesse ambiente. Em Paris, talvez mais do que em qualquer outra capital europeia. É possível resgatar impressões dessa vivência citando alguns casos de artistas *proto-vanguardistas*, mulheres que antecipavam a ponta de lança da modernidade, vivenciando mudanças dramáticas do status feminino. A americana Mary Cassatt (1843 – 1926), feminista e participante dos movimentos sufragistas, se estabelece permanentemente na França, seguida por muitas estudantes que farão o sucesso da Academia Julian, uma escola privada de artes, onde eram aceitas desde 1870²⁸. A partir de 1874 ela fica definitivamente na cidade, tornando-se colega dos impressionistas Degas, Manet, Monet, Renoir, Pissarro, ainda que hoje não seja celebrada na mesma medida²⁹. Quando vemos as pinturas de Cassatt, hoje, tendemos a pensar que são retratadas mulheres recatadas, cenas maternas e domésticas. Estes eram os locais de convívio feminino. Temos que lembrar que o que agora podemos interpretar como “açucarado, arte feminina, arte de mulher” – não era visto assim pelos olhos do seu tempo. O próprio movimento impressionista era formalmente e socialmente chocante em sua época³⁰.

Veja o mural de Cassatt, *Modern Woman*, criado para o *Woman's Building*, na Exposição Mundial de 1893, em Chicago. Projetado pela graduada do MIT Sophia Hayden (1868-1953), o *Woman's Building* foi um empreendimento inteiramente feminino, com estátuas da escultora Alice Rideout (1874 - 1953) e cariátides de Enid Yandell (1869-1934). Cassatt, que expôs em Paris por mais de vinte anos, estava ansiosa para estar de volta em solo artístico americano. Ela ficou entusiasmada com a ideia de um prédio criado e dedicado às mulheres (QUINN, 2020).

Ainda assim, Paris foi o centro do mundo para as mulheres com aspirações artísticas. Vejamos a exclamação da pintora suíça Louise Catherine Breslau (1856 – 1927) quando se muda para Paris em 1877:

²⁷ Veja em NOCHLIN, em *Por que não houve grandes mulheres artistas?* (2016) e *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society* (1989).

²⁸ Posteriormente, as escolas de belas artes mais respeitadas e tradicionais começam a aceitar inscrições de mulheres como alunas, mas isso irá ocorrer justamente quando o ímpeto vanguardista inicia um embate contra as instituições tradicionais de ensino e salões de exposições, abrindo o caminho para diversas escolas, estúdios e ateliês menores, que aceitavam alunos e auxiliares. No caso das mulheres e estrangeiros, esses locais iriam se concentrar sobretudo no lado esquerdo do rio Sena, no chamado *Quartier Latin* ou no entorno do bairro de Montparnasse, por onde expandi essa pesquisa.

²⁹ Da mesma forma ocorre com as pintoras impressionistas Eva Gonzalès (1849-1883) e com a irmã de Berthe, Edma Morisot (1839 – 1921). Segundo Anne Higoneth, Berthe ficou amiga de Manet em 1868, que pintou vários retratos dela, incluindo um estudo com véu preto, enquanto ela estava de luto pela morte do pai. A correspondência entre os dois mostra grande afeição, mas Berthe se ressentia de seus comentários e críticas: “*As jovens Morisots são adoráveis. É perturbador que elas não sejam homens. Porém, como mulheres, poderiam servir melhor a causa da pintura, cada uma casando com um membro da Academia Francesa e semeando discórdia entre esses senis*”. Apesar de Manet ser considerado o mestre e Berthe sua pupila, isso não ocorreu, e cartas evidenciam que a admiração era recíproca. Registros mostram a apreciação de Manet por seu estilo original e pelas decisões tomadas na composição dos quadros, algumas que ele mesmo adotou em suas obras. Foi Berthe, por exemplo, quem persuadiu Manet a pintar ao ar livre, algo que ela vinha praticando havia muito tempo (HIGONETH, 1990).

³⁰ Um olhar mais atento sobre as figuras femininas pintadas por Mary Cassatt irá perceber mulheres com semblante cansado ou entediado, além de várias representações de mulheres operárias, figuras que fogem completamente ao estereótipo feminino submetido às expectativas masculinas.

Ah! este primeiro verão passei todo e inteiramente nos ateliês da Julian, sob o teto principal da Passagem Panoramas, a desenhar, que felicidade suprema! Finalmente em Paris uma artista mulher não é considerada um monstro, uma louca, uma orgulhosa imprudente; aqui ela é considerada uma mulher privilegiada, amada, celebrada. Aqui, tudo é leve e alegre; é o paraíso. (ZILLHARDT, 1932, p. 246).

É sabido por autobiografias e correspondências que várias brasileiras, como Julieta de França (escultora, 1870 – 1951) e Georgina de Albuquerque (pintora associada ao movimento impressionista, 1885-1962) também frequentaram os estúdios da Julian em Paris, mas a impossibilidade de encontrar os registros é decepcionante, conforme a pesquisadora Ana Paula Cavalcanti Simioni nos relata em artigo:

Algumas brasileiras também buscaram, na Académie Julian, a formação que lhes faltava em sua terra natal. Os dados sobre as mulheres são lacunares, pois cobrem apenas o intervalo de 1880 a 1905, e, mais grave ainda, encontram-se nas mãos de um proprietário particular³¹. Ainda assim, o caderno referente às "Élèves dames groupées par nations et par villes" menciona as seguintes brasileiras: Mme. Barbosa (em 1889), Mme. Castillos (em 1889), Mme. Capper (em 1896), Mme. De Mesquita (1890), Hermina Palla (1893), Mme. De Sistello (em 1892 e novamente em 1900), Mme. Silva (em 1900), srta. Mariette Rezende (em 1900), srta. Negrão (em 1902), srta. Herré (em 1902), srta. Valim (1904). Além destas, o documento menciona artistas mais conhecidas, como as escultoras Julieta de França, que aportou no ano em que recebeu a bolsa conferida pela ENBA (1901), e Nicolina Vaz, que se inscreveu na escola em 1904, bem como a pintora paulista srta. Bayeux (1903) e a caricaturista Nair de Teffé, também conhecida como Rian (em 1905). (SIMIONI, 2005, p. 343-366).

A pintora, escultora e escritora russa Marie Bashkirtseff (1858-84) sente a mesma felicidade estando na França, em relação ao seu desejo de pintar *seriamente*. Em uma das páginas de seus infundáveis diários³², ela observa, no mesmo ano de 1877: “Agora sim, trabalho com artistas, verdadeiros artistas, que já expuseram no Salão, cujos quadros e retratos são pagos, e que já tem alunos” (BASHKIRTSEFF, 1943, p. 175)³³.

Diferente de Breslau, que passava dificuldades econômicas, Bashkirtseff era rica o suficiente para não se preocupar com questões de dinheiro. No entanto, sentia que essa dependência familiar não lhe traria total liberdade “de gênio”, e esse era um dos motes das conversas entre elas e a amiga irlandesa Sarah Purser (1848-1943), pintora e vitralista, colegas no mesmo período. Essas estudantes se reconheciam com mais afinidades do que diferenças, pelo fator profissão/gênero.

³¹ Em nota no artigo citado, Simioni complementa: “A questão da documentação feminina é por si só um grande indício da pouca importância atribuída às mulheres pela história da arte. O sr. Del Debbio, ao comprar nos anos de 1980 a marca *académie Julian*, recebeu toda a documentação disponível sobre os ateliês femininos, incluindo desenhos, livros de matrícula, pinturas etc. No mesmo ano, a documentação concernente aos ateliês masculinos foi doada aos Archives Nationales de Paris, onde se encontra organizada e acessível ao público. Por isso, até às descobertas recentes empreendidas por Weisberg e Becker (2000) e Feher (1994), pouco se conhecia sobre as artistas que passaram pela escola. Os dados que cito foram obtidos in loco, ou seja, o próprio sr. Del Debbio me recebeu e gentilmente disponibilizou o caderno sobre as brasileiras e as sul-americanas. Vale notar que, entre as vizinhas, o Brasil foi o país que enviou a maior delegação (15), seguido por Argentina (11), Colômbia (4), Chile (3), Bolívia (1) e Guatemala (1). Várias artistas brasileiras continuaram indo para a escola nos anos posteriores, como Georgina de Albuquerque (1906), Helena P. da Silva Ohashi (nos anos de 1910), Tarsila do Amaral (1922), entre outras. Esses dados, porém, não podem ser verificados em livros de matrícula, já que, segundo o sr. Del Debbio, foram extraviados”.

³² Suas cartas e principalmente os diários que manteve dos 13 até o final de sua breve vida aos 25 anos, a tornaram uma figura única, contrariando de forma consciente e solitária a ordem burguesa vigente e a definição arquetípica de uma feminilidade resignada à vida confinada ao espaço doméstico. Publicados postumamente em 1889 por sua família, revelam sua ambição, seu feminismo e sua luta pelo reconhecimento no mundo da arte dominado pelos homens. Foram considerados radicais, narcisistas e altamente controversos na época. Entre 1996 e 2005 foram publicados na sua integridade, com partes que teriam sido censuradas anteriormente. Os dezesseis volumes originais podem ser consultados com agendamento na *Bibliothèque Nationale de France*. Sua grandiosa tumba no cemitério de Passy, um dos menos conhecidos do circuito turístico de Paris, recria seu estúdio de arte, ao invés de um monumento típico religioso.

³³ Tradução de Gilda Marinho (1900-1984), tradutora, jornalista, musicista formada e professora no Instituto de Artes da UFRGS.



Fig. 7 - Marie K. Bashkirtseff. *No Ateliê*. Óleo sobre tela, 1881, 152,4 x 185,42 cm.
Museu Estatal de Arte Dnipropetróvsk (Ucrânia).
Fonte da imagem: <https://www.artrenewal.org/Artwork/Index/2506>

Uma das pinturas de Bashkirtseff apresenta uma aula segregada, somente com alunas, na *Académie Julian* em Paris em 1881. Ela se retrata de costas, no canto inferior direito. Na época, era considerado altamente controverso que mulheres tivessem aula com nu ao vivo, por isso é interessante que essa obra em particular retrate o modelo como um jovem de aparência física púber, quase uma criança, e ainda assim, com um pano a tapar sua genitália (Fig. 7).

Todas essas artistas viviam sob um condicionamento social muito resistente e foi preciso força para contrapor as expectativas esperadas. E um estúdio próprio. Um desenvolvimento da pintura feminina do século XX é a representação do quarto da artista - evidenciando a importância de ter o seu próprio espaço. Um quarto próprio, como no argumento de Virgínia Woolf publicado em 1929, defendendo que um teto e uma renda só sua eram necessários para a mulher escritora.

A evidência visual dessa tomada de poder do espaço interno e privado, subvertendo a estrutura normalmente voltada a domesticidade passiva, circunda as obras de inúmeras artistas mulheres, desde os mais remotos tempos. Durante a primeira vanguarda, pode ser conferida quando Emilie

Charmy (1878 – 1974) pintou a primeira de suas várias obras, um retrato do quarto em que trabalhava, ou quando Gabriele Münter (1877–1962) pinta a si mesma em seu estúdio, trabalhando (Fig. 8), ou ainda como quando Gwen John (1876 – 1939) pintou duas vezes o quarto que ela amava na *Rue Du Cherche-Midi*, em Paris, uma vez com um guarda-chuvas apoiado na cadeira de vime e outra com a janela aberta (Fig. 9). A liberdade de sair do ambiente familiar e até do seu país natal para estudar e tentar uma carreira foi um desenvolvimento revolucionário na vida dessas mulheres, e seus aposentos se tornaram um símbolo que expressava essa nova liberdade.

Entretanto, as artistas mulheres ainda estavam cercadas por normas patriarcais, como qualquer outra mulher do período. Quando o pai da pintora Gwen John a visitou em Paris, ele a censurou, acusando que seu decote a fazia parecer uma prostituta, a magoando profundamente (TAMBOUKOU, 2010). Até 1898 ela havia estudado na *Slade School of Art*, a única escola de artes em todo o Reino Unido que aceitava alunas mulheres. A partir do ano de 1898 ela estuda em Paris, com James Abbott Whistler, na *Académie Carmen*, e vai trabalhar e expor na França durante a maior parte de sua carreira, mas também em Londres e Nova Iorque. Quase esquecida, quando mencionada é sempre associada ao seu irmão, Augustus John, o mais famoso pintor inglês de sua época; ou fazendo referência a seu amante bem mais velho, Auguste Rodin³⁴.

Por um momento consigo imaginar Gwen John, rejeitada após supostamente ter desenvolvido uma obsessão por Rodin, para quem modelou. Agora mais centrada, entre seus gatos e cantos iluminados, pintando firme sempre em busca da luz, retratos de mulheres, de janelas e, principalmente, de si mesma. Os cotovelos empurrando o irmão extravagante de um lado e o ex-amante-gênio, com sua fama de enlouquecer mulheres, de outro. Parece um jogo perdido? Depende do tipo de prêmio que buscamos - e a história me faz pensar que nem sempre o que os homens consideram sucesso seja o mesmo que as mulheres buscam.

Um canto da casa da artista em Paris é o motivo das duas pinturas mencionadas. Foi pintado em seu quarto, no sótão de uma edificação do século 18, mostrando a cadeira de vime e uma mesa de apoio sob a janela. Sobre a mesa está um livro aberto e sobre a cadeira um vestido descartado, de um azul luminoso. A luz inunda pela janela aberta em uma profusão de amarelos, e nosso olhar é atraído para fora para tons suaves de azuis e verdes floridos, onde tudo parece fresco, matinal e radiante. Algumas pessoas associam essas imagens à história da mulher louca do sótão³⁵, pois culmina justamente quando Rodin começa a ignorá-la. Querem pintar seu retrato como a moça que ficava sentada a sua espera, enquanto ele não



Fig. 8 – Gabriele Münter. *Autorretrato*. Óleo sobre tela, 1909, 70,2 x 58,4 cm. Coleção Particular.

³⁴ Gwen John, assim como outras mulheres estudadas para essa pesquisa, tiveram relacionamentos tanto com homens como com outras mulheres. Em comum entre elas é o fato de que a história parece ter uma preferência por salientar apenas as relações heterossexuais, censurando outras narrativas, mesmo que possam ter sido mais relevantes e/ou duradouras. Essa distinção e ocultamento, por si só, poderia gerar outro objeto de estudo. Uma parceira mulher jamais deveria ser preferível a um exemplar masculino da mesma espécie, notadamente superior.

³⁵ Um estado de desespero e rejeição, que pode ser norteado através do trabalho de escritoras como Emily Dickinson e Jean Rhys, e que também poderá nos remeter, obviamente, ao cárcere de Camille Claudel e outras tantas.

vinha. Por um tempo, seu caso com Rodin obliterou qualquer interesse seu pela pintura, mas quando ele começou a ignorá-la, ela recomeça a pintar.

Esse quarto singelo me parece impressionante, porque sua presença é marcante, ainda que a autora esteja ausente na tela. A geometria da composição é calculada, os tons claros e as cores sutis nos falam de preocupações formais. A repetição do mesmo motivo, nas duas telas, é algo representativo do processo modernista de fazer pinturas, semelhante ao dos palheiros de Monet, ou mesmo dos carretéis expressionistas de Iberê Camargo.



Fig. 9 – Gwen John. *Um canto do quarto de artista em Paris*.
Óleo sobre tela, 1907-1909, 32 x 26,50 cm.
Sheffield City Art Galleries.

“Existo, eu existo”, ela escreverá para seu melhor amigo, o poeta Rilke (ROE, 2001, p. 72). Ainda que ela não tenha se alinhado com as ideias feministas da época, mas com um surpreendente renascimento religioso (contrário e cético em relação a Igreja), suas pinturas de interiores e retratos de mulheres evocam uma calma plácida, um silêncio desejado, que em nada nos lembra uma louca torturada. Essa era uma mulher que caminhava desacompanhada de *Bordeaux a Toulouse*, modelou nua para homens, dormia a tarde com seu gato no gramado do *Jardin de Tuileries* quando bem lhe aprazia, vivia de forma independente e nunca procurou casamento. Observando essa imagem, a começar pela busca da luz, não me parece que essa jovem, que pinta os primeiros ares da primavera entrando pela janela, deva ser vitimizada. Ao contrário, parece estar definitivamente disponível para a vida.

Como os livros de história da arte, que usualmente estudamos, podem explicar a discrepância entre a realidade de uma presença ativa dessas mulheres num mundo efervescente da arte versus a sobrevivência de um discurso misógino que deprecia a artista, a ponto de extirpá-la dos registros da modernidade? Nesse ponto, entendo que a questão do reconhecimento das artistas mulheres se mostra fundamental. Não apenas o reconhecimento no sentido de identificação pessoal:

(...) acima de tudo o reconhecimento simbólico da criação de mulheres que exige novas modalidades que combinem respeito ao “inestimável” com a troca mútua, como Paul Ricoeur³⁶ chama em A Jornada do Reconhecimento. Pois há bens, objetos de arte e obras cujo valor não é determinado pelo mercado, como a dignidade, por exemplo, e artistas cuja atividade fazem parte de uma relação de intercâmbio com outros homens e mulheres, não determinada pelo sistema de doação por doação. Trata-se de passar da “identificação de reconhecimento para o reconhecimento mútuo, onde o sujeito se coloca sob a tutela de uma relação de reciprocidade”. (Ibid, p. 25)

É essa malha de dificuldades e sinapses em comum que sustentam o conceito de teia a que me referi na introdução, em torno do qual o raciocínio e a análise da pesquisa se costura. A teia também determinou as escolhas específicas de determinados nomes, a partir deste capítulo. Assim como uma espécie de rede, esse tipo de análise inevitavelmente evoca relacionamentos, pontos de contato, conflitos, discursos similares ou apagamentos da mesma natureza, pessoais ou profissionais. A troca representa, precisamente, outra palavra-chave por vezes presente nos caminhos dessa tecitura, permitindo não apenas acompanhar de perto o processo criativo, mas também verificar a presença efetiva das mulheres na vanguarda. Pretendo demonstrar que, de forma sutil ou mesmo *underground*, elas criaram redes de relacionamentos e uma escrita da consciência de si como artistas, seja em cartas, artigos publicados ou diários, que dificilmente encontra equivalente em anos anteriores. Resta saber como determinar se uma artista pertence ou não à vanguarda. É geralmente uma questão de ponto de vista, dependendo se é considerado mais importante “desconstruir” os modelos dominantes, fazendo análises basicamente formais - ignorando aspectos sociais, fenomenológicos e ontológicos. Segue-se a isso tentativas de comparação qualitativos de obras, algo profundamente conservador no que tange a pretensa linguagem progressiva da arte moderna. No entanto, essa metodologia é costumeiramente utilizada para a desqualificação da produção da mulher artista, com bases muito pouco sólidas. Não é à toa que a historiadora francesa Marie Jo-Bonnet irá afirmar que “a noção de vanguarda é um instrumento da ocultação da produção artística das mulheres artistas do século XX” (BONNET, 2006, p. 22).

³⁶ A autora refere-se aqui aos estudos do filósofo sobre representatividade e a ideia de inestimável, nas questões relacionadas ao tempo e à construção da narrativa histórica. Para maior compreensão do tema e do conceito de vontade de verdade, sugiro também o trabalho de Jeanne Marie Gagnebin.

Na ausência de critérios adequados, tal questão vai sendo respondida retrospectivamente, como aconteceu com as vanguardistas russas, cuja importância e presença foram finalmente evidenciadas, com um número expressivo de mulheres proeminentes que haviam sido esquecidas, marginalizadas, eclipsadas pelos nomes dos companheiros e/ou que tiveram suas obras destruídas sob o stalinismo. A história da arte começa a fazer justiça com exposições, como em “Amazonas da Vanguarda” (1999-2001)³⁷. Entretanto isso vem ocorrendo com um atraso de praticamente cem anos, e essas revelações expositivas ainda têm muito pouco impacto na forma como pensamos sobre o lugar das mulheres na modernidade. Como nunca dantes, acredito que devemos assumir o papel daquela engrenagem dissidente, que inconvenientemente pode romper o mecanismo do atraso, em prol de novas construções de pensamento.

O que une as artistas nessa tese, para serem consideradas vanguardistas, ainda que excluídas do modernismo? Certamente não é um estilo único, fazer parte oficial de um ismo qualquer ou ter sua assinatura confirmada em um manifesto. Ao contrário das mulheres das letras, muitas delas feministas declaradas e que se reuniam oficialmente, as artistas estavam estranguladas pela mitologia modernista pretensamente revolucionária, e acreditaram erroneamente que faziam parte dos mesmos grupos que seus colegas homens. Era comum optarem por designarem-se como artista, evitando o destaque para o fato de ser mulher, para buscar equidade. No entanto, era mais uma forma de subjugar o gênero feminino a um patamar menor, que elas próprias reproduziam. De igual para igual – não mulheres, antes artistas, como eles. Mas esses homens não eram especiais: eles estavam submersos na mesma cultura patriarcal que os exaltava. Sem dúvida esse erro é parte da razão pela qual muitas delas foram apagadas, como veremos em alguns exemplos selecionados a seguir.

³⁷ “Amazonas da Vanguarda: Alexandra Exter, Natalia Goncharova, Luibov Popova, Olga Rozanova, Varvara Stepanova e Nadezhda Udaltsova”. Esta mostra passou pelas seguintes instituições: Museu *Deutsche Guggenheim* de Berlim, *Royal Academy of the Arts* em Londres, Museu Coleção Peggy Guggenheim em Veneza, Museu *Guggenheim* de Bilbao, na Espanha, Galeria Estatal *Tretiakov*, e Museu *Solomon R. Guggenheim*, em Nova Iorque.

CAPÍTULO 2.1

A (invisível) pintora da vida moderna

A historiadora e teórica Griselda Pollock vem questionando a maneira com que o cânone artístico opera, sob um olhar histórico revisionista que se aproxima da chamada terceira onda feminista³⁸. Utilizando textos conhecidos da tradição historiográfica sobre o modernismo e a modernidade, de autores como Baudelaire a T. J. Clark, ela faz uma interlocução a fim de estabelecer novos parâmetros de análise e leituras de obras. Ela investiga dessa forma as condutas que envolviam a Arte Moderna a partir do final do século XIX, que nos apresentam artistas homens considerados inovadores e geniais, mas promovendo diferenças de gênero históricas, ainda não superadas:

Existe uma assimetria histórica – uma diferença social, econômica e subjetiva entre ser mulher e ser homem, em Paris, nos finais do séc. XIX. Esta diferença – produto da estruturação social da diferença sexual e não uma distinção biológica imaginária – determinou o quê e a forma como homens e mulheres pintavam. (POLLOCK, 2011, p. 57-58).

O meio artístico masculino, assim como outros círculos sociais controlados por homens, também ditava as permissões e proibições para a livre expressão temática de mulheres artistas, limitando sobremaneira a criatividade feminina nos territórios da vida moderna. As mulheres pintoras não podiam frequentar os mesmos locais, com a mesma liberdade, sem consequências - inclusive legais. Os temas para elas eram restringidos aos retratos, paisagens, vida privada, espaço doméstico e natureza-morta. Há pinturas localizadas no domínio público, cenas, por exemplo, de passeios em parques ou em teatros. Mas são os espaços da recreação burguesa, numa exibição de rituais sociais que constituíam a sociedade educada, locais permitidos a “mulheres de boa índole”. Os homens artistas, por sua vez, usufruíam plenamente do que Pollock nomeia como *espaço de liberdade*, (cassinos, bares, bordéis de todas as classes, ruas, salões e cafés), locais por onde eles poderiam circular livremente.

Les Demoiselles d'Avignon, marco do início da linguagem cubista de Pablo Picasso, destruiu as expectativas de uma representação idealizada de mulheres e da nudez feminina, ignorando a descrição precisa da realidade e abrindo caminho para experimentações artísticas valiosas. Entretanto, a temática era recorrente entre seus colegas: prostitutas - o que involuntariamente (ou não) objetiva as mulheres, apresentando-as como objeto para deleite do olhar masculino³⁹. Sem falsos moralismos, chamo a atenção para um ponto que normalmente é ignorado quando apreciamos muitas dessas obras: seria bem difícil para uma mulher artista realizar pintura semelhante. Não por falta de técnica, primazia ou

³⁸ Considerando a habitual linha cronológica da história do feminismo, que marca como a primeira onda a luta sufragista do século XIX na Europa e EUA, a segunda onda durante a revolução comportamental das décadas de 1970 e a terceira a partir dos anos 1980 em diante, que inaugura a concepção de vários feminismos possíveis, incluindo aí os estudos da história e crítica feminista em arte.

³⁹ O conceito de *male gaze* é utilizado para analisar as artes visuais, cinema e literatura. Laura Mulvey, crítica cinematográfica e feminista britânica, em seu artigo de 1975 *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, cunhou o termo para a teoria feminista. O *Male Gaze* na prática é aquela narrativa em que as mulheres devem parecer disponíveis para o homem que conduz a câmera, assim como para o público-alvo masculino da maioria das produções em artes. Considera-se que apenas o homem tem o poder de consumir, então apenas ele deverá ser agrado.

genialidade, mas simplesmente porque a elas não seria adequado nem tolerado socialmente pintar tal temática, explorar a criatividade da linha dos corpos nus ou deambular por entre a fértil imaginação que o ambiente boêmio de um prostíbulo poderia oferecer.

Para reconhecer a existência das condições específicas de gênero nessas pinturas, é preciso apenas imaginar um espectador feminino ou uma mulher como a produtora das obras. Como elas poderiam se relacionar com as propostas exibidas por qualquer uma dessas pinturas? Pode ser oferecida a uma mulher, ainda que para ser negada, a posse imaginária de uma *Olympia*, por exemplo? Será que uma mulher da classe de Manet teria familiaridade com qualquer um desses espaços e as trocas de subjetividade que poderiam ser evocadas, para que o trabalho modernista de ruptura da pintura pudesse ser efetivo? Se para uma artista era limitado os locais onde circular e a temática a trabalhar, como uma mulher poderia experimentar a modernidade como tantos autores a definem?

Ouso afirmar que não poderiam. A depreciação e a indiferença pelo que move ou poderia ser consumido pelo olhar da mulher foram implementadas livremente por tanto tempo, que a experiência feminina não parecia ter relevância para os homens de letras, historiadores e críticos de arte. Ainda na metade do século XIX, no salão de 1845, Baudelaire não conseguiu encontrar nada melhor do que invocar o adjetivo “virilidade” para elogiar as qualidades artísticas de Aimée-Zoë de Mirbel (1796 – 1849). Assim ele escreve em *Curiosités Esthétiques*, conforme minha tradução:

Essa tem feito o que sempre se propôs a fazer - seus retratos são perfeitamente executados, e Madame de Mirbel tem o grande mérito de ter trazido à exposição, através do gênero ingrato da miniatura, as intenções viris da pintura séria (BAUDELAIRE, p. 67, 1845)⁴⁰.

Em sua defesa, dirão que ele estaria apenas refletindo o pensamento de seu tempo. No entanto, tenho dúvidas de que para o pensamento das artistas mulheres daquele tempo a seriedade estaria fatalmente condicionada à virilidade. Além disso, não vejo muito esforço por parte de alguns desses grandes homens da cultura em desconstruir os preconceitos de seu tempo, tal como faziam na defesa da evolução estética, como quando o poeta e crítico de arte forja o novo conceito de “modernidade”. Lembremos que naquele mesmo ano de 1845, Baudelaire definiu o termo em seu texto *O Pintor da Vida Moderna*, que faço alusão no título desse subcapítulo. Quando ele escreve que a modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, e, principalmente, a metade da arte, permito-me a alimentar uma reflexão: é na modernidade que reside a essência da “pintura séria” ou “viril”?

De qualquer maneira, não sinto que as mulheres estariam contempladas dentro dos conceitos baudelaireanos, ainda que seja conhecido a admiração do poeta pelas obras “sérias” de Rosa Bonheur (1822 - 1899), uma mulher claramente moderna em sua postura, ainda em meados do século XIX⁴¹. O fato de ir e vir e vestir-se como homem para suas deambulações

40 « Est ce qu'elle a toujours été ; — ses portraits sont parfaitement bien exécutés, et madame de Mirbel a le grand mérite d'avoir apporté la première, dans le genre si ingrat de la miniature, les intentions viriles de la peinture sérieuse ». Essa coleção de textos a respeito dos salões de 1845, 1846 e 1859 será publicada postumamente, em 1868. Pode ser consultado em http://ob-vil.sorbonne-universite.site/corpus/critique/baudelaire_curiosites-esthetiques. Aqui recorro a citação de autoria masculina, mas não no intento elogioso.

41 Rosa Bonheur foi a primeira mulher a obter um imóvel em seu nome, o *Château de By*, em Seine-et-Marne; Recebeu a Legião de Honra das próprias mãos da Imperatriz Eugénie em 1865; Para pintar e fazer alguns esboços, vestia-se com calças para ir e vir pelas ruas e frequentar matadouros e ambientes rurais, a fim de pintar paisagens e animais, tendo previamente que obter uma autorização da prefeitura de Paris, renovável a cada seis meses. Fez sucesso comercial em feiras universais e feiras de animais, também fora da Europa. Era tão popular que bonecas eram vendidas a sua imagem. Viveu 40 anos com a companheira Nathalie Micas (1824-1889), até seu falecimento, quando conhece a também pintora Anna Elizabeth Klumpke (1856 – 1942). Para deixar-lhe seus bens como herança, acaba recorrendo posteriormente a estratégia de adotar Anna como filha. Anna Klumpke escreveu sua biografia em 1908, com documentos e cartas da artista. Mais tarde, Anna publicaria sua própria autobiografia: *Memórias de uma Artista* (1940).

públicas a torna uma legítima pintora mulher da vida moderna. Em 1852 ela solicita o direito de usar calças compridas, recebendo permissão:

*Nós, Chefes da Polícia, [...] permitimos que a senhorita Rosa Bonheur, se vista como homem; por motivos de saúde sem poder, sob essa farsa, aparecer em eventos, bailes e outros locais de encontro abertos ao público*⁴².

A modernidade para Baudelaire é, portanto, apenas metade da arte. Considerando o conservadorismo e sufocamento social a que as artistas estavam expostas, e considerando vanguarda a posição de estar à frente, no combate contra o patriarcado, temos de um lado os modernistas, e de outro, as vanguardistas? Ou o outro lado da vanguarda, aquele da qual não costumamos aprender.

Nesse sentido, devo destacar que o apagamento é diferente de esquecimento; na verdade, é a sua causa. A consequência é a invisibilidade. Penso que o apagamento e o cinismo possuem uma grande responsabilidade no fato de, como estudante de arte e pesquisadora da modernidade, nunca ter ouvido falar das mulheres da FAM, antes de realizar uma pesquisa diretamente nos arquivos da BnF em Paris, no ano de 2019.

Eu queria aprender mais sobre a diversidade de mulheres artistas locais e expatriadas que por lá viviam nas primeiras décadas do século XX, principalmente após ter passado uma tarde notável conhecendo o antigo ateliê de Suzanne Valadon (1865 – 1938). Poucas informações estavam disponíveis sobre o assunto, mas para meu espanto, minha busca encontrou documentos e arquivos de catálogos expositivos que provavam que havia, de fato, centenas de artistas mulheres, de diversas nacionalidades e origens, contemporâneas de Valadon e ativas em galerias comerciais e salões anuais (Fig. 10).

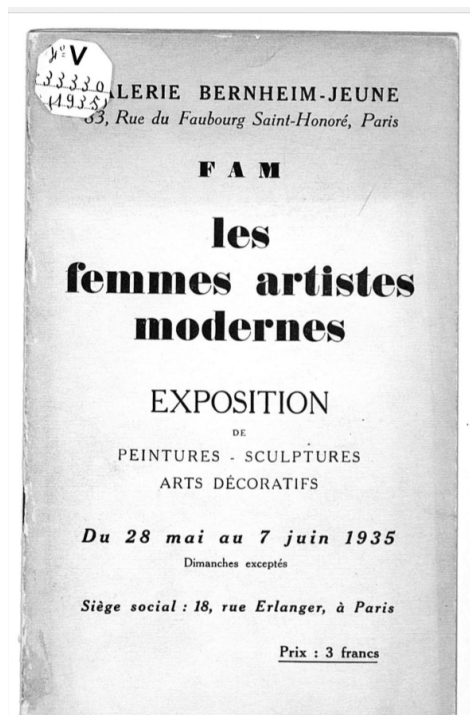


Fig. 10 – Capa de um dos catálogos descritivos de uma exposição da FAM, fac-símile adquirido nos arquivos da Bibliothèque Nationale de France. Três documentos de exposições diferentes, descritivos das obras expostas, sem imagens, atualmente podem ser acessados virtualmente, inclusive baixados em arquivo PDF. Temos os nomes das obras numeradas e nome das artistas, quando não anônimas. Os catálogos com imagens, cartões de visita em postais e o da exposição de 1937 em Praga estavam disponíveis somente para consulta local.

⁴² Assim consta na autorização: « Préfecture de Police. Permission de travestissement de Rosa Bonheur, 1857. Paris, le 12 Mai 1852. Nous, Préfet de Police, (...) Autorisons la demoiselle Rosa Bonheur demeurant à Paris, rue (...) n° 320 à s'habiller en homme; pour raison de santé sans qu'elle puisse, sous ce travestissement, paraître aux spectacles, bals et autres lieux de réunion ouverts au public. La présente autorisation n'est valable que six mois, à compter de ce jour. » Em *Les femmes artistes et écrivains*. Disponível em: <http://lettres.tice.ac-orleanstours.fr/php5/tpe/tpe2/lucie-estelle-601/rosa-bonheur.htm> Acesso em junho de 2020.

Transparece a impressão equivocada de que muitas artistas das vanguardas históricas estavam perdidas entre tantos 'ismos' e movimentos, primordialmente masculinos, e que isoladas umas das outras, não se nomeavam feministas e nem faziam associações políticas. Assumir esse fato como verdade é um desserviço frente a muitas iniciativas que desconhecemos⁴³. Especificamente falando sobre o período entre guerras, havia esse grupo, exclusivamente feminino, que expôs o trabalho de artistas mulheres, a *Société des Femmes Modernes* (FAM) – algo que é completamente ignorado pelos livros de Arte Moderna⁴⁴.

Fundada em 1930 pela pintora francesa MarieAnne Camax-Zoegger (1881-1952), a FAM reconhecia que as artistas experimentavam restrições políticas associadas ao simples fato de ser mulher, e pretendia estabelecer uma plataforma para que essas mulheres tivessem representação e suas próprias exposições. Participaram dessa iniciativa algumas das mais conhecidas artistas da época em Paris, incluindo Valadon, Marie Laurencin (1883-1956), Tamara de Lempicka (1898-1980) e a escultora Chana Orloff (1888-1968). Alguns estudos recentes, que conheci após a descoberta dos catálogos, demonstram que as ações da FAM foram uma parte significativa do vibrante mundo da arte parisiense dos anos entre as guerras.

A FAM realizou exposições anuais em locais de prestígio, tanto comerciais quanto institucionais, entre 1931 e 1938, incluindo a *Galerie Bernheim-Jeune* e os Pavilhões de Exposições da *Esplanade des Invalides*. Em 1937, o grupo organizou uma exposição colaborativa com o *The Circle of Czech Women Artists*, no histórico e imponente prédio *Obecní dům*, em Praga. Nesse mesmo ano, o FAM desempenhou um papel importante na organização da *Les Femmes artistes d'Europe exposent au Jeu de Paume*, a primeira mostra internacional dedicada a mulheres artistas realizada em Paris, no *Musée du Jeu de Paume*, que naquele tempo era a instituição nacional dedicada a arte contemporânea produzida por artistas estrangeiros⁴⁵.

O grupo também organizou regularmente retrospectivas do trabalho de mulheres artistas falecidas, além de uma exposição especial das obras de Camille Claudel (1864 – 1943), enquanto ela era mantida institucionalizada. Ao longo de oito anos, por meio do grande número de participantes e da visibilidade de suas exposições coletivas, a FAM pode oferecer a muitas artistas, das mais variadas gerações e origens (de países tão diversos como Argentina, Austrália, Polônia, Rússia e Turquia), um reconhecimento que talvez elas jamais acumulariam por conta própria.

Apesar de algumas dessas artistas jamais terem feito alguma declaração política direta, nomeadamente feminista, é perceptível que elas expressam uma escolha consciente em participar desses eventos. Além disso, questionam o *status quo* dos valores conservadores patriarcais, quando representam mulheres sexualmente emancipadas em suas obras, ou outros corpos e etnias, diferentes daqueles costumeiramente pintados por homens. Toda uma gama de temáticas que podem agora produzir outro sentido, quando lidas dentro do contexto que estavam manifestando.

43 A *Union des Femmes Peintres et Sculpteurs* (UFPS), a primeira sociedade de mulheres artistas na França, é fundada por Hélène Bertaux (1825 – 1909) em 1881, com dois objetivos: abrir o ensino da Escola de Belas Artes às mulheres e aumentar a sua visibilidade; Em 1882 surge a *Glasgow Society of Lady Artists*, fundada por 8 alunas artistas da *Glasgow School of Art*. Em 1900 é fundada a *Women's International Art Club*, que irá organizar um salão anual em Londres até 1976; Em 1889 é fundada a *Woman's Art Club* em Nova Iorque, (hoje NAWA). Seu intuito era ajudar as mulheres artistas a enfrentar as dificuldades que enfrentavam para obter reconhecimento e igualdade com os homens no treinamento profissional, oportunidades de exibição e no mercado de arte. No Brasil, até muito recentemente, não existiram movimentos organizados de mulheres artistas ou mesmo artesãs, reivindicando condições de estudos ou reconhecimento mercadológico, conforme SIMIONI, p. 98, 2008.

44 Encontrei referências ao assunto somente em escritos da francesa Marie-Jo Bonnet e mais recentemente num resgate histórico da americana Paula J. Birnbaum, em *Women Artists in Interwar França: Framing Femininities* (Londres: Ashgate/Routledge, 2011).

45 Para mais informações sobre esta exposição, consultar o trabalho acadêmico de Marine Servais, *Les femmes artistes d'Europe exposent au Musée du Jeu de Paume en février 1937. Bilan et analyse des artistes femmes sous le Front populaire* (Paris, 2014).

A FAM expôs trabalhos de mulheres artistas que faziam escolhas diferentes em relação às ideologias tradicionais de feminilidade burguesa, oferecendo uma variedade de respostas às políticas relativas a gênero, raça e imigração, classe e nacionalismo, no período entre guerras. *O Quarto Azul*, de Suzanne Valadon, obra de 1923, retrata uma mulher, aparentemente ela mesma, com roupas casuais e domésticas, uma espécie de pijama. Ela relaxa deitada em sua cama tragando um cigarro, não parece preocupada em seduzir ninguém com olhares ou afetações gestuais. As cores são vibrantes, o vermelho puxa nossa visão para o lado esquerdo, onde vemos dois livros repousando junto de seus pés desnudos na cama. Observamos aqui um corpo de uma mulher leitora, um corpo que não está exatamente dentro dos padrões exigidos pelo pincel masculinista (Fig. 11).

Se pensarmos numa imagem símbolo da arte déco, pintura e propaganda que se unem para ilustrar a nova mulher moderna, seria possível apontar o autorretrato pós-cubista de Tamara de Lempicka (1898 – 1980), dirigindo um Bugatti Verde. Foi encomendado para a capa da revista alemã *Die Dame*, que a definiu como “símbolo da libertação feminina”. A sensação de velocidade e glamour, os cabelos loiros saindo do capacete da grife *Hermès*, o couro, os lábios vermelhos. Esta é uma mulher que, se não estava pintando a sério, ao menos falava a sério - a ponto de atropelar algumas convenções. Para além de sua vida boêmia e conquistas amorosas, de homens e mulheres, essa estrangeira também levantava outras questões, até mais complexas, relativas ao condicionamento social feminino. Em *Maternidade*, pintura de 1928 também exposta em eventos da FAM, ela irá enfatizar a aparência contemporânea de uma mãe moderna da classe burguesa, cabelos a *la garçonne*, brincos, unhas pintadas e robe cor de rosa. A expressão emocional parece desapegada. O rosto indiferente dessa mãe desafia as expectativas sociais de que a maternidade e a amamentação são experiências alegres e espirituais para todas as mulheres (Fig. 12).

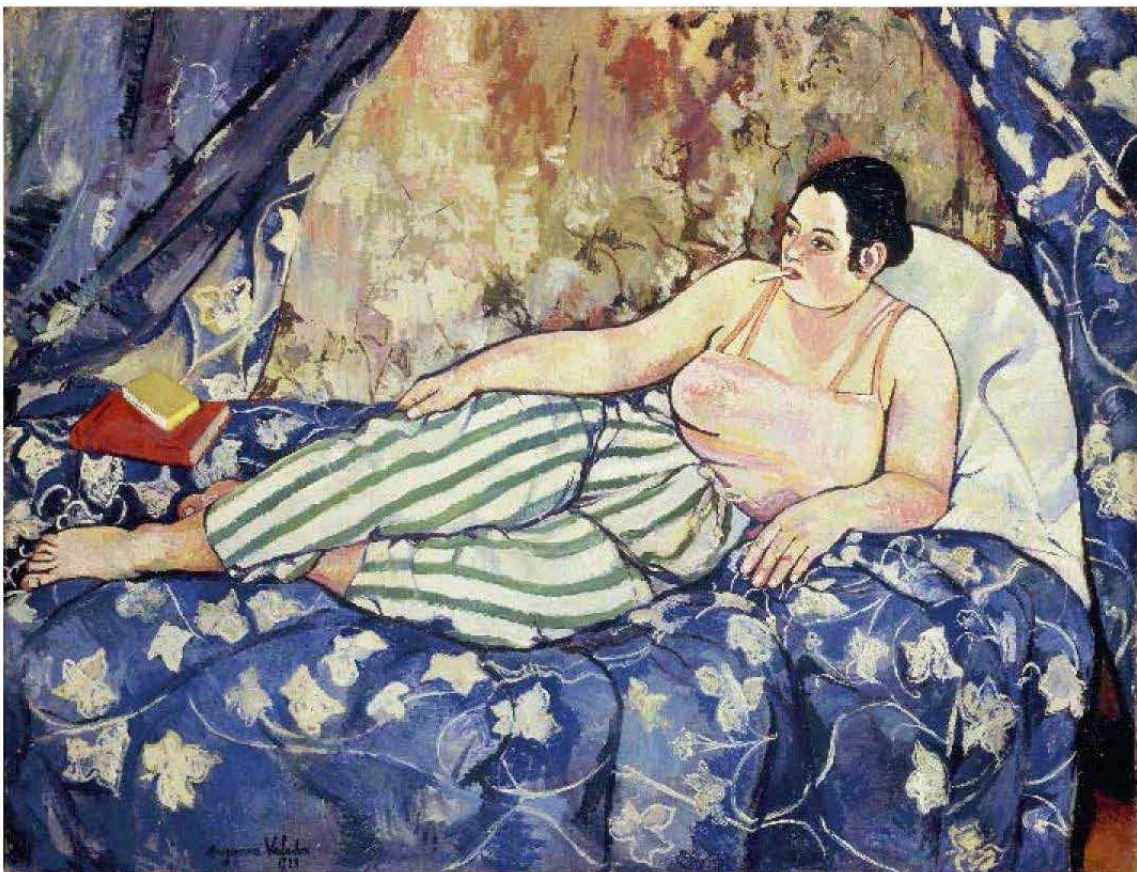


Fig. 11 – Suzanne Valadon. *O Quarto Azul* (La Chambre Bleue), 1923. Centre Georges Pompidou, Paris/França.



Fig. 12 - Tamara de Lempicka. *Maternidade (Maternité)*, 1928. Óleo sobre tela, 35 x 27 cm. Barry Humphries Collection. © 2018 Tamara Art Heritage / ADAGP, Paris / ARS, NY

Camax-Zoegger também foi atraída pela obra de Maria Blanchard (1881-1932), a cubista esquecida. Suas obras foram exibidas na exposição inaugural da FAM em 1931, e postumamente em 1932 e 1933. Blanchard pintou muitas referências à tradição renascentista da *Madonna Lactans*. No entanto, em vez de reproduzir a iconografia tradicional da virgem mãe branca, suas pinturas assumem uma postura enfatizando outras realidades, como a maternidade da classe trabalhadora e de outras raças, evidenciado pelos pés descalços das mulheres, expressões faciais cansadas e ambientes domésticos modestos. Em uma de suas obras ela nos oferece uma rara interpretação do tema maternidade na história da pintura europeia moderna, onde vemos uma mãe negra com seu bebê (Fig. 13).



Fig. 13 - Maria Blanchard, *Maternidade (Maternité)*, 1925. Oleo sobre tela, 56 x 66 cm. Petit Palais/Musée d'Art Moderne, Genebra/Suíça.

Vale lembrar que durante o modernismo as mulheres africanas ou de etnias diferentes eram geralmente retratadas como objetos sexuais exóticos ou sem identidade individual. Assim como visto nas caricaturas de seu grande amigo Juan Gris, enquanto produzia essas pinturas Blanchard estava extremamente consciente sobre o momento fascista em crescimento por toda a Europa entre guerras, e também sobre o aumento do racismo em relação aos emigrantes do norte da África na França (ARCHER-STRAW, 2000). Para além dessa crítica, a escolha dessas figuras femininas imigrantes, parece desafiar as representações sexualmente objetivadas da mulher negra na arte eurocêntrica.

O trabalho de Blanchard foi percebido pelos críticos da FAM como sensível, porém trágico, fazendo comparações biográficas da autora com suas obras. A artista espanhola tinha uma deficiência física, a cifoescoliose, que supostamente lhe impedia de ter filhos⁴⁶. Ainda hoje alguns escritos defendem essa tese reducionista, sem problematizar as questões políticas ou o profissionalismo formal da artista, da mesma forma como costumam reduzir alguns trabalhos de Artemisia Gentileschi (1593 – 1656) a um reflexo de seu trauma do abuso sexual sofrido por seu professor. Também não era incomum para os críticos objetivar fisicamente as artistas mulheres que participavam da FAM em termos de seus preconceitos e ideias em relação ao corpo feminino. Muitos associavam a condição de estrangeira e mestiça de Blanchard com uma espécie de primitivismo *naïf* e emocionalidade inculta, que acreditavam estarem aparentes em seu trabalho – algo nunca creditado ao famoso colega espanhol nascido no mesmo ano. Marc Vaux, famoso fotógrafo de artistas da *École de Paris*, chegou a afirmar que Blanchard se assemelhava fisicamente às figuras retorcidas que aparecem na tela *As Meninas*, de Velásquez (BIRNBAUM, 2011, pp. 78-84). Em contraste com este discurso dominante, muitas das pinturas de Blanchard foram postumamente atribuídas a Juan Gris, tendo sua assinatura sido descaradamente apagada das telas, na intenção de vendê-las mais facilmente.

Quando vistos coletivamente através das iniciativas da FAM, esses trabalhos - produzidos ao longo de várias décadas, mas exibido de 1931 a 1938 – resistem corajosamente as normas burguesas de gênero, raça e classe da época, fornecendo novas e particulares interpretações sobre questões socialmente coletivas. A história esquecida da FAM nos lembra que havia artistas mulheres progressistas e importantes nas primeiras décadas do século XX na França, que corajosamente se uniram e ofertaram suas próprias questões a muitos dos mesmos problemas levantados pelos e pelas artistas, arte-historiadores e curadores de hoje. Entretanto, o grupo se dispersou durante a segunda grande guerra, caindo num conveniente esquecimento. A seguir, veremos três casos de pintoras modernas que almejo inserir nessa considerável teia da história da vanguarda. Não há motivo para crer que devam alguma coisa a figura de um Constantin Guys.

⁴⁶ No decorrer da história da arte podemos observar essas interpretações, que transformam as mulheres em vítimas sofredoras ou feministas amargas, em outras leituras feitas sobre artistas que representavam a maternidade, mas que não tinham filhos - de Mary Cassatt a Frida Kahlo.



Dame Laura Knight (1877 – 1970)

Nos primeiros anos do século XX, a arte britânica estava, sem dúvida, sob controle masculino, e até 1938, data de uma polêmica Exposição Internacional Surrealista, havia pouca adesão e simpatia aos movimentos vanguardistas da arte. Embora desde 1908 a formação da Associação de Artistas Aliados (AAA) criasse possibilidades para artistas mulheres exibirem com menos restrições suas produções, não temos na Grã-Bretanha praticamente nenhum registro de mulheres artistas associadas aos modernos.

Laura Knight dificilmente será encontrada na historiografia referente a esse meio, e mesmo em novíssimas publicações lançadas, especificamente sobre mulheres artistas, seu nome costumeiramente é esquecido⁴⁷. No entanto, sua trajetória, produção e vida longa me impeliram a incluir seu nome nessa pesquisa.

Como endosso o enriquecimento do discurso vanguardista por contribuições de substratos e essências que visam antecipar o futuro no presente e passado, expandindo o relato histórico e geográfico, para além do conceito da atribuição de designações masculinas e femininas de uma sociedade mais ampla, seria inadmissível não a mencionar. Seis anos antes do artigo de Linda Nochlin⁴⁸ forçar historiadores e historiadoras a reexaminar a arte em termos de estruturas patriarcais de privilégio, Laura Knight (nascida Johnson) escreveu de maneira geral sobre a experiência de ser uma artista mulher do início a meados de século XX, em sua autobiografia *The Magic of a Line*, de 1965. Publicada já no final de uma importante carreira, ela nos fala diretamente de um lugar de conhecimento vivido, sobre as limitações impostas às artistas mulheres. Ela escreveu:

Mesmo hoje, uma artista mulher é considerada uma espécie de aberração e pode ser subestimada ou superestimada e, unicamente em virtude de sua raridade e seu sexo, ter melhor valor para a imprensa. Não se pode, entretanto, negar que os ouvidos de uma mulher estão fechados aos raios da fantasia que se encontram no horizonte ilimitado da imaginação do homem; desde a infância, o horizonte da humanidade foi confinado às quatro paredes de uma casa. É possível que a mulher seja mentalmente incapaz do mais alto voo nas artes? Ela

⁴⁷ Em pelo menos cinco livros que listam importantes mulheres artistas, seu nome foi completamente ignorado. São eles: *Women Artists* (Flavia Frigeri/Thames & Hudson, 2019); *Forgotten Women: The Artists* (Zing Tsjeng, 2018); *Women Artists: National Museum of Women in the Arts* (2010); *50 Women Artists You Should Know* (Prestel, 2008); *Women Artists in the Modern Era: A Documentary History* (Suzan Waller, 1991).

⁴⁸ Em 1971, a historiadora de arte Linda Nochlin escreveu seu texto mais famoso “Por que não houve grandes mulheres artistas” para a edição de janeiro da *ARTnews*, no qual atacava o pressuposto fundamental por trás da questão da genialidade, o que implicava que a grandeza artística não era um dom intangível que surgiria à superfície, independentemente das circunstâncias históricas, sociais e de privilégios.

tem a capacidade de desenvolver inspiração com a sublime habilidade de um Michelangelo? Michelangelo não tinha uma mamadeira ou um bule pendurado no pescoço. Agora que as mulheres não nascem mais para segurar uma agulha em uma mão e uma escova na outra, que grandes coisas não poderiam acontecer? (KNIGHT, 1965, p. 307).

Voltando mais de meio século no tempo, foi em 1913 que Knight produziu uma obra rara para uma artista mulher, *Self Portrait with Nude*, onde a vemos pintando uma modelo nua, a também artista inglesa Ella Naper (1886 – 1972). A pintura é uma composição formalmente complexa, em um ambiente de estúdio. Usando espelhos, Knight pintou a si mesma e a Naper, como se vistas por alguém entrando no recinto, por trás de ambas. Em um toque de bravata, usa um chapéu para se auto nomear artista, personificando a prestigiada boina de alguns conhecidos mestres pintores.

Como estudante, ela não tinha permissão para pintar modelos nus diretamente, assim como todas as demais alunas de arte na Inglaterra da época, que ficavam restritas a trabalhar a partir de moldes, estatuária e desenhos existentes. Knight se ressentia profundamente disso, como escreverá nas suas memórias⁴⁹. Este quadro foi um claro desafio e reação a tais regras, e ao invés de apresentar apenas um nu feminino, pintado por uma mulher, ela nos brinda com dois⁵⁰, na mesma tela. Mas ambas, modelo e pintora, seguem sendo observadas e julgadas, ainda que sorrateiramente, por um olhar que pode ser, inclusive, o nosso (Fig. 14).

Embora a *Royal Academy* tenha rejeitado a exibição da pintura, ela foi mostrada na Sociedade Internacional de Escultores, Pintores e Gravadores em Londres, com o nome *The Model*. Um crítico do *Daily Telegraph* chamou a pintura de “vulgar” e sugeriu que ela poderia muito bem ter ficado no estúdio da artista. Apesar dessa reação, ela continuou a exibir a tela ao longo de sua carreira, e continuou a receber críticas da imprensa. Depois que Knight morreu, a obra, conhecida hoje apenas como Autorretrato, foi comprada pela *National Portrait Gallery* e é hoje considerada um trabalho-chave na história do autorretrato feminino, além de expressar uma nova relação entre artista e modelo. Em 2015, o conhecido historiador em arte inglês Simon Schama proclamou, em seu último episódio de programa *The Face of Britain* no canal BBC, que a pintura de Knight é uma obra-prima e “ao mesmo tempo, conceitualmente complexa, heroicamente independente, formalmente engenhosa e amorosamente sensual”⁵¹.

Apesar dos vários prêmios que recebeu durante sua trajetória, de instituições e bastiões de prestígio tradicional e pouco vanguardistas, e do fato de ter sido eleita em 1936 como a primeira mulher membro titular na *Royal Academy*⁵² desde sua fundação (demoraria ainda nove anos para que se tornasse membro de pleno direito, e mais 30 anos antes de ser convidada para um dos jantares anuais da instituição), destaco alguns fatos importante que a colocam numa posição progressista, para além da sua própria produção, que muitas vezes provocou reações de embate por parte de homens das altas classes.

49 Ela escreveu sobre essa experiência, na sua primeira autobiografia, em 1936: “Enquanto os homens trabalhavam com a modelo viva, eu tinha que ir para a *Sala Antiga*; o ódio daquelas estátuas de gesso permanece comigo até hoje - nunca tirei nenhum benefício de seu estudo e, trabalhando com elas, meu trabalho tornou-se insensível, o que demorou anos para ser erradicado”. (KNIGHT, 2019, p. 47).

50 Mais sobre essa obra pode ser lido em Katheryn Hughes, *Dame Laura Knight and the nude controversy*, no *Telegraph* de 11 de julho de 2013: <https://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-news/10141668/Dame-Laura-Knight-and-the-nude-controversy.html> (acessado em 11 de setembro de 2019)

51 Sobre esse episódio da BBC, que posteriormente culminou na publicação de um livro homônimo, é possível encontrar vários registros fazendo uma busca simples na internet. Como exemplo, sugiro esse link: <https://www.ft.com/content/fe42235e-5623-11e5-a28b-50226830d644> [Acesso em 20 de setembro de 2019]. O vídeo desse episódio pode ser acessado em <https://www.ft.com/content/fe42235e-5623-11e5-a28b-50226830d644>

52 Apenas duas mulheres constam como membros fundadores da Academia, aberta em 1778: Mary Moser (1744 – 1819) e Angélica Kauffmann (1714 – 1807). No entanto, não podiam frequentar aulas vitalícias nem concorrer a cargos e eleições. Após a morte de Moser e Kauffman, as mulheres foram desencorajadas a estudar na escola. Annie Louise Swynnerton (1844 – 1933) tornou-se membro associada somente em 1922 e Laura Knight membro titular, por meio de eleição, em 1936. Em 1929 Knight também se tornou a primeira artista mulher a ser nomeada Dama do Império Britânico e em 1932 foi eleita presidente da *Society of Women Artists*, cargo que ocupou até 1967.



Fig. 14 - Dame Laura Knight,
Autorretrato ou A Modelo, 1913. National Portrait Gallery, Londres.

Primeiramente, é importante pensar em sua formação. Como Nochlin observa em seus escritos, aquelas que conseguiram de alguma forma quebrar o *status quo* tiveram, geralmente, um apoio adicional ou familiar que encorajou o seu desenvolvimento artístico. Nos casos de Artemísia Gentileschi e Rosa Bonheur, seus pais eram pintores que as ensinaram e incentivaram suas habilidades. No caso de Laura Knight, a educação artística e o encorajamento que recebeu desde a infância foi devido à sua *matrilinearidade*⁵³, ou seja, por meio de sua mãe, uma mulher solteira e de origem trabalhadora, que passava bastante necessidades. Ela foi uma pintora amadora e instrutora de artes, que lecionava meio período na *Nottingham School of Art* e assim conseguiu uma bolsa de estudos para a filha. A menina Laura foi um produto da nova acessibilidade da educação artística institucional para mulheres.

⁵³ *Patrilinearidade* é também o nome de um excelente artigo de Mira Schor, de 1991, que trabalha os conceitos e questões genealógicas e de influências na formação de artistas homens e mulheres. Pode ser conferido, traduzido para o português, na Antologia do MASP *Histórias da Sexualidade*, de 2017, p. 129.

A preocupação e o interesse de Knight ao longo da vida pela situação difícil de mulheres trabalhadoras, de etnias marginalizadas e de comunidades segregadas provavelmente têm procedência de sua origem simples, caracterizada por problemas financeiros que a levaram a tentar seguir a carreira da mãe, lecionando para sobreviver e para sustentar seu trabalho em arte. É também perceptível a sua afinidade com os profissionais boêmios e criativos, que ela pintou regularmente: artistas de circo, comunidades itinerantes e dançarinas de balé. Ela pintou figuras femininas desses grupos com altivez e dignidade e, embora a maioria de suas obras sejam consideradas estilisticamente tradicionais⁵⁴, os temas da qual se apropriava eram contextualmente novos, diferenciando-a de seus colegas.

Ela se casa com um colega em 1903, por um período moram numa colônia de artistas que se apoiam mutuamente, em uma comunidade de pescadores, em North Yorkshire, antes de se estabelecer em Cornualha, em 1908, entre o influente grupo da Escola de Artistas Newlyn. Nessa pequena vila ela irá retratar os moradores da comunidade costeira, capturando experiências de vida bastante modestas, o que moldaria igualmente sua produção. Ela continuamente retornou a temáticas que envolviam proletários, pobres e excluídos, mesmo mais tarde, ao conviver e receber comissões lucrativas de membros da uma elite aristocrática e até mesmo da Família Real.

Entre os anos de 1910 e 1920, Knight pintou regularmente produções de teatro e balé, numa experiência íntima e exclusiva nos camarins de atrizes e dançarinas, referindo-se a elas como colegas de trabalho. Embora residisse na Cornualha até mudar-se para Londres em 1919, Knight passava meses na cidade, frequentando os bastidores dos balés russos de Serguei Diaghilev, relacionando-se em estreita amizade com as artistas da dança de vanguarda, como Anna Pavlova (1881 – 1931) e Lydia Lopokova (1892 – 1981). Essas produções ajudariam a introduzir o modernismo europeu na Grã-Bretanha, o que também se refletiria em algumas de suas obras, conforme cito na nota 56.

Durante a década de 1920 Knight desenvolve interesse pela arte circense e pelos registros de grupos itinerantes, culminando com uma imersão pessoal ao final da década de 1930. Para registrar fielmente nômades e a comunidade cigana, ela opta por viver um período entre essas pessoas, geralmente negligenciadas e privadas de direitos, socializando e se envolvendo em seu modo de vida (em Buckinghamshire, Berkshire e Surrey, onde se acreditava que esses povos residiam desde o século XVI). Essa arrojada errância com aspirações artísticas, de uma mulher que busca observar o mundo, evoca, de certa forma, a prática da *flanerie*, mas em termos bem diferentes do mítico caminhante burguês moderno, transitando no ambiente urbano. Aqui vemos uma mulher perambulando pelas periferias sociais.

Outro episódio que julgo importante, apontando sua conduta liberal e moderna, se inicia quando ela viaja aos EUA em 1926, para se encontrar com o marido, que estava realizando retratos por encomenda no *Memorial Johns Hopkins Hospital*, em Baltimore. Durante esta estadia, torna-se consciente da luta pela igualdade dos direitos civis: o casal testemunhou os efeitos da segregação racial, que se estendia, inclusive, nas áreas de internação e enfermaria do hospital⁵⁵.

54 Com ressalvas a essa afirmação, destaco alguns títulos de obras que fogem ao tradicional, pré-impressionista e ao realismo a que ela é associada, que por falta de espaço nessa pesquisa não pude inserir como imagem: *Tamara Karsavina as the Firebird* (1910, as duas versões); *Sketch of Tamara Karsavina* (1919); *The Ice dancer* (s/d); *The Bath* (1912); *Charivari* (1928); *'Appy' Ampstead* (1940); *Carnaval* (1920); *The Sylphids* (1922); *Backstage, Romeu e Julieta, Teatro Regent* (1943); *The Skater* (s/d); *From the flies - Massine and Karsavina* (1928). Várias disponíveis para visualização em <https://bityli.com/ZtotH>.

55 A legislação e os dispositivos constitucionais estaduais de *Jim Crow* determinavam a segregação racial entre negros e brancos em escolas públicas, locais públicos e transporte público, e a segregação de banheiros, restaurantes e bebedouros.

Pearl Johnson, secretária da instituição, a levou em uma reunião sobre direitos civis e a um concerto musical, em que Knight era a única pessoa branca presente. Ela irá pintar Johnson, bem como outros inúmeros pacientes e profissionais afrodescendentes, homens e mulheres, retratando-os com óbvia integridade e ampliando a representatividade da comunidade negra de Maryland na época - como podemos ver nas telas *Study of a Young Woman* (1926) e *Madonna of the Cotton Fields* (1927), essa última retratando uma mãe segurando seu filho pequeno, como pode ser observado nas próximas imagens, da tela original e em uma fotografia em preto e branco, onde a artista posa junto ao cavalete montado (Figs. 15 e 16).

Finalmente, durante a guerra, sua popularidade resultou na sua inclusão no Comitê Consultivo de Artistas de Guerra. Em 1939 Knight foi contratada para produzir um pôster de recrutamento para o ingresso de mulheres no exército, o que a levou também a produzir cerca de 17 pinturas em tela, refletindo as contribuições delas ao esforço de guerra. Em 1946 foi convidada para pintar os julgamentos de condenados nazistas em Nuremberg, consolidando sua reputação como uma importante cronista da história.

Dame Laura Knight foi uma das mais importantes e famosas artistas inglesas de seu tempo, o que talvez possa causar mais estranheza quando se constata que é praticamente ignorada nos estudos e livros sobre arte do período, principalmente fora da Grã-Bretanha. Cinquenta anos após sua morte, busquei relatar aqui alguns dos aspectos menos conhecidos de sua produção, destacando seu ímpeto de representação das mulheres e indivíduos marginalizados e antecipando os discursos da arte contemporânea que iniciam na década de 1960 em favor dos direitos civis.



Fig. 15 - Dame Laura Knight. *Madonna of the Cotton Fields*, 1927. Óleo sobre tela, 92 x 72 cm National Portrait Gallery, Londres/UK.



Fig. 16 - Fotografia por *Press Association Photos*. A artista no seu estúdio provisório em Baltimore, 1927. Fonte: *National Portrait Gallery*: <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw170305>



Marie Laurencin (1883 – 1956)

Assim como a colega britânica, Marie Laurencin viveu apenas com a mãe, costureira, em uma situação bastante modesta. Ela foi descobrir sua paternidade já adulta, revelando ser mais um caso comum de homem burguês, membro do parlamento, que explorou alguém em situação de subalternidade. No entanto, Marie Laurencin alcançou um importante status nos círculos da vanguarda francesa no início do século XX, ainda que receba mais crédito como musa do poeta e crítico de arte cubista, Guillaume Apollinaire, o que marginaliza sua produção. Tentarei sintetizar em poucas páginas a razão desse equívoco historiográfico.

Laurencin estudou na *Académie Humbert*, inicialmente interessada em seguir o ofício de pintura em porcelana, quando conheceu Georges Braque, que a apresentou ao círculo de artistas em torno de Picasso. Além deles, fizeram parte do grupo de *Bateau Lavoir* em Montmartre, bairro boêmio de Paris, Max Jacob, Apollinaire, André Salmon, Maurice Raynal, Juan Gris e Léger. Junto aos cubistas, ela expôs várias vezes, entre 1907 e 1913.

Para ganhar a vida, Laurencin precisava conseguir pelo menos duas encomendas de retratos por mês, o que lhe permitiria, naqueles primeiros anos, um certo grau de independência como artista. Também escreveu poemas e artigos para revistas, para complementar sua renda; e escreveu uma autobiografia poética, *Le Carnet des Nuits*. (ELIOTT, 1996, p. 96 e KAHN, 2003 p. 159). Laurencin exibiu dois retratos, em 1912, na exposição *Sonderbund* na Alemanha, onde Walt Kuhn teria visto seu trabalho. Seu nome aparece na lista que Picasso deu a ele, posteriormente, única mulher artista que o pintor sugeria que Kuhn incluísse no *Armory Show* de 1913, em Nova York⁵⁶.

Sete de suas obras acabaram incluídas no *Armory Show*, como *Les Jeunes Filles* (Fig. 17), que retrata quatro mulheres alongadas em um primeiro plano, ao estilo pastoral, sobre um fundo de uma paisagem mais urbana e cubista. À esquerda, uma violinista oferta música para as dançarinas; a moça à direita movimenta sua perna para trás enquanto acaricia a cabeça de um cachorro ou um pequeno cervo⁵⁷. Uma quarta mulher está sentada na frente das outras e parece ter acabado de assistir à dança quando então se vira, pousando os olhos no observador da tela.

⁵⁶ *Picasso's List, 1912. Walt Kuhn Family Papers and Armory Show Records, 1859-1978, Bulk 1900- 1949.* Archives of American Art, The Smithsonian Institution, Box 1, Folder 83.

⁵⁷ São frequentes as imagens de animais nas obras de Marie Laurencin, que de certa forma naturaliza uma ideia moderna sobre feminilidade e animalidade, da ideia de mulher se relacionar aos instintos e homens a razão. A presença do cão, símbolo do relacionamento fiel, também é uma constante.



Fig. 17 – Marie Laurencin. *Les Jeunes Filles*. 1910-11.
Pintura à óleo, 115 x 146 cm. Moderna Museet/Estocolmo/SE.

O espaço apertado e o contorno das figuras, as poses estilizadas do grupo, exclusivamente feminino, e o formato dos rostos denotam semelhanças com *Demoiselles d'Avignon* (Picasso, 1907). Outra citação evidente se mostra nas casas em forma de cubo no fundo da pintura, que nos remete as casas da série *L'Estaque* (Braque, 1908), pintadas em formas trapezoidais que o crítico Louis Vauxcelles rejeitou ironicamente, nas primeiras declarações que deram origem ao termo "cubismo".

Por causa dessas ligações com Picasso e Braque, seria possível interpretar *Les Jeunes Filles* como uma obra que toma emprestado aspectos de seus colegas, lhe reservando o lugar de uma aprendiz periférica. No entanto, aqui os movimentos das mulheres não parecem congelados, e elas parecem nos dirigir o olhar de forma confiante e leve, diferente das mulheres desfiguradas do bordel de Picasso. A natureza performativa dessa cena destaca as mulheres e torna os cubos sombreados do fundo meramente um palco, montado para sua dança. Assim, as pinturas de Picasso e de Braque (que também se apropriavam de aspectos das obras um do outro) parecem ter servido simplesmente como modelo para a composição geral de Laurencin, e como pano de fundo para o motivo central da obra: a dança compartilhada por essas figuras femininas.

Há estrangeiras e expatriadas, judias, russas, espanholas, americanas. Presentes na vanguarda cultural, todas essas artistas testemunham uma nova osmose entre ser artista, mulher, lésbica ou bissexual, lutando contra discursos conservadores, em nome de uma nova imagem de mulher moderna e sexualmente emancipada.

A evocação de um mundo de intimidade feminina é, portanto, o projeto central da pintura *Les Jeunes Filles*, e de praticamente toda a produção de Marie Laurencin, que está muito mais preocupada em representar os prazeres de uma utopia exclusivamente feminina do que seguir os mandamentos cubistas.

As moças com vestes esvoaçantes em um jardim inserido no meio do ambiente urbano são, na verdade, um cenário muito parecido com as danças neoclássicas realizadas no *Templo da Amizade*, na luxuosa casa de Natalie Barney, onde também aconteciam salões literários na chamada *L'Académie des Femmes*⁵⁸. Embora as figuras da obra não estejam em contato direto uma com a outra, existe um sentimento de intimidade, ainda que comedida, em sua dança e nas carícias que eventualmente estão ocorrendo: o uso do instrumento, o toque no drapeado, o afago no animal.

Em outras pinturas esse contato será mais explícito, como em *Le Bal élégant* (1913) e em *La Danse* (1919, Fig. 19), onde o contato das pernas e das mãos de um casal de mulheres, em primeiro plano, são iluminadas por contornos e pinceladas pretas e acinzentadas, que no caso de Laurencin, aparecem como ponto de luz entre cores pastéis - tão injustamente acusadas de serem “adocicadas”⁵⁹. No centro dessa tela temos uma nova figura animal, que surge apenas discretamente, entre as cortinas, em busca de uma carícia. Outras duas mulheres utilizam o tato: tocando a cortina cinza e um tecido delicado rosa de seu próprio vestido, enquanto outra musicista executa as notas ao violão. O cachorro sela a tela, como uma assinatura. Essa imagem, como tantas, encontra-se hoje no Museu Marie Laurencin, em Tóquio, criado da década de 1980.

A observação de textos epistolares, biográficos, autobiográficos, críticas em jornais e revistas permite reconstruir o caminho da afirmação e da autoconsciência da mulher artista, além de compreender e capturar a percepção e o olhar dos seus conterrâneos, daqueles que as circundam. Essas informações se mostraram uma etapa fundamental de desenvolvimento para uma pesquisa em perspectiva identitária.

No caso de Marie Laurencin, tive a oportunidade de ver algumas cartas manuscritas ao consultar o acervo que foi do colecionador e estilista Jacques Doucet, na atual *Bibliothèque Littéraire Jacques-Doucet*, instituição pública localizada no *Quartier Latin*, próxima ao *Panthéon*. Essas escrituras confirmam uma cartografia de testemunhos e trocas, cuja consistência venho trazendo na construção da teia-tese.

Quando Laurencin envia suas cartas para a Natalie Barney, informando-a de seu progresso no campo artístico e mantendo afetuosas demonstrações de amizade, ela o faz não apenas para reivindicar sua posição como mulher artista ou para se vangloriar de sua produção e vendas, mas também para reforçar um profundo e duradouro contato com a fundadora de um dos salões mais frequentados da época, que, por sua vez, a apresentou a outras artistas, comerciantes e patronas.

⁵⁸ Veja uma fotografia no artigo *Wealthy, Scandalous and Powerful: The Patrons of Paris*, de Lannie Goodman em <https://www.francetoday.com/learn/history/wealthy-scandalous-and-powerful-the-patrons-of-paris/> [Acesso em 02/10/2020].

⁵⁹ Não vemos as mesmas reações quando homens utilizam as mesmas tonalidades e cores em seus trabalhos, quando usam tons pastéis, rosas e azuis claros, ou quando pintam flores, o que define essa associação como uma condição estrutural equivocada. Penso nos jardins de Monet e na fase rosa de Picasso ou mesmo em *Demoiselles d'Avignon*, uma tela que utiliza os mesmos tons de rosa, cinza e azul.



Fig. 19 – Marie Laurencin. *La Danse*. 1919.
Pintura à óleo, 146,8 x 92,5 cm. Marie Laurencin Museum, Tóquio/JP.

Essas atribuições, que sinalizei no feminino, se davam exatamente assim em alguns círculos da época, uma saída inteligente para mulheres que sentiam o peso da crítica e da inveja de seus próprios amigos, amantes e críticos de arte homens de sua própria convivência. Tanto ela como a pintora Romaine Brooks (1874 – 1970) mantinham uma agenda consistente de contatos e clientes mulheres durante os anos da década de 1920 e 1930, que sustentaram seu status profissional no sentido não só artístico, como financeiro⁶⁰.

Como podemos observar, as conexões de Laurencin com grupos dominados por mulheres foram tão importantes e influentes para o desenvolvimento de seu trabalho quanto seus laços com Apollinaire e os cubistas⁶¹. E, embora raramente tenha sido reconhecida como tal, um exame mais atento de sua produção revela que os temas centrais de suas imagens são de paraísos sáficos, comunidades exclusivas de mulheres e paisagens povoadas com arquétipos de independência feminina, com iconografias repetidas de amazonas, Dianas e Ártemis.

Voltando aos seus outros amigos, é preciso lembrar que apesar do apoio e crítica fundamental de Guillaume Apollinaire, após o rompimento do relacionamento de cinco anos, ela encontrou dificuldades para ser respeitada no meio artístico, que havia tomado partido do poeta. Não era bem vista ou falada - como evidenciado em cartas trocadas entre Gertrude Stein, Fernande Olivier (1881 – 1966) e Picasso, ou entre Hélène d’Ottingen (1887 – 1950)⁶², que escreve para confortar um Guillaume Apollinaire, que sofre a perda de sua musa. Uma curiosa referência a Marie Laurencin aparece no final do verão de 1912, quando o pintor Serge Férat conta a respeito do livro de Apollinaire sobre os cubistas para o futurista Ardengo Soffici, texto que seria lançado em breve, após a ruptura do casal. Cabia ao grupo distinguir-se e decidir o destino de seus componentes ou excluir aqueles que não faziam mais parte dele:

[...]. *Eu não vi Apollinaire ainda; ele saiu de casa no dia em que Lialecza chegou; vive com Delaunay e neste momento partiu de carro com Picabia rumo ao Jura por oito dias. O livro sobre os cubistas ele escreveu sozinho; ele será lançado em breve, esperamos que faça muito barulho. Ele ainda não se recuperou sobre Maria e decidiu não se recuperar; parece que a ideia de um rompimento completo é muito dolorosa para ele e a ideia de reconciliação é impossível. Ele é patético em sua indecisão, pede conselhos a todos e espera não sei o quê - acho que ele está perdendo a sanidade. Só Maria, entre as mulheres, acredita que ele é um grande homem (diz o Brasil). Por enquanto, para fazer Marie entender quem ela perdeu, nós a repreendemos. Não dizemos uma palavra sobre ela nos prefácios ou nas resenhas; Acho essa mesquinha meio que digna de um jornalista inferior – o que não deixei de dizer ao Brasil, mas...[...]. (Férat apud BORGUINO, 2012, p. 247).*

Gertrude Stein comprou uma de suas pinturas mais famosas, *Group of artists ou Les Invités ou Apollinaire e ses amis, première version* (1908), obra que retrata Laurencin, Apollinaire, Picasso e Fernande Olivier, numa primeira versão de outra realizada em 1909. Olivier frequentemente desconsiderava Laurencin, desde que se aborreceu com o “cocar” de flores

que a pintora lhe dedicou nessa pintura. Trata-se de flores em um vaso, mas os rumores

⁶⁰ Um grande volume de correspondências entre mulheres artistas e proeminentes figuras da vanguarda parisiense foi analisado na tese de Elisa Borghino, sob o título de *Des voix en voie: Les femmes, c(h)œur et marges des avant-gardes*, incluindo um capítulo específico sobre Marie Laurencin (BORGHINO, 2012).

⁶¹ Natalie Barney, sua amante por um período, além de grande influência nos meios literários e artísticos de Paris, foi a líder de um grupo de escritoras que viria a ser conhecido como “Sapho 1900” (DEJEAN, 1989, p. 285).

⁶² A Baronesa d’Ottingen foi patrona de muitas figuras da vanguarda, especialmente do grupo cubista citado. Também foi poetisa e romancista, sob pseudônimos masculinos. Após 1917, com a Revolução Russa, teve sua fortuna de família sequestrada, tendo que diminuir suas ajudas até finalmente ela mesma passar muita necessidade. Conseguiu sobreviver vendendo obras que havia adquirido de Henri Rousseau no passado, no entanto acabou sendo praticamente esquecida.

eram de que havia uma certa zombaria para com a amante de Picasso no retrato. Mais tarde, Olivier sugeriria que Stein somente a comprou por insistência de Picasso, mas “principalmente para se divertir” e como um ato de generosidade⁶³. No entanto, o famoso quadro esteve em exibição no apartamento de Stein ao lado de todos os demais trabalhos da vanguarda masculina e, portanto, visível para os incontáveis artistas e colecionadores que o frequentavam, sem nenhum constrangimento. No quadro, Apollinaire está solenemente sentado com amigos ao seu redor, sua amante atrás dele e um cão fiel a seus pés. Foi sua primeira obra vendida.

Laurencin não executa apenas uma versão cubista de si e seus amigos, mas uma variante do século XX do autorretrato feminino com sistema de apoio. A proteção e o incentivo, fornecidos em séculos anteriores pela família, aqui podem ser obtidos da afiliação artística. Para uma mulher, originar um retrato de grupo e incluir-se nele mostra suas aspirações por igualdade. A colocação dos personagens, em uma noite onde haviam combinado ingerir pílulas de haxixe, parece tentar expressar suas crenças na interdependência entre homens e mulheres e nos vínculos entre artistas e escritores. Apesar disso, ela se destaca sutilmente, enquanto aparece acima de todos, segurando uma rosa. É uma estratégia de poder através da graça, que pintores do século XVIII teriam compreendido muito bem (Fig. 20).



Fig. 20
Marie Laurencin.
Group of artists. 1908.
Pintura à óleo, 64,8 x 81
cm. The Baltimore Museum
of Art.

De acordo com a historiadora modernista Bridget Elliott, a pintora “experimentou uma relação ambivalente e em constante mudança com a vanguarda cubista, que era tanto habilitadora quanto alienante” (ELLIOTT, 1996, p. 72). O incentivo crítico de seus pares masculinos toma um tom bastante sexista, mesmo quando exerce uma tentativa de elogiá-la publicamente, como faz Apollinaire em 1908 nesse trecho:

Ainda que ela tenha defeitos masculinos, ela tem todas as

⁶³ Fernande Olivier, citada por Elliott e Wallace, 1994, p. 103.

qualidades femininas concebíveis. O maior erro da maior parte das artistas mulheres é que elas tentam superar os homens, perdendo no processo seu gosto e charme. Laurencin é muito diferente. Ela tem consciência das profundas diferenças que separam os homens das mulheres – diferenças essenciais, ideais. A personalidade de Mademoiselle Laurencin é vibrante e alegre. A pureza é o seu próprio elemento [...]. A arte feminina, a arte de Laurencin, tende a se tornar puro arabesco, humanizada por uma atenta observação da natureza; sendo responsiva, ela se afasta da simples decoração, sem perda de charme". (Apollinaire apud SANDELL, 1980, p. 24, tradução de Daniela Kern).

Laurencin é considerada uma inspiradora passiva, ideia que Apollinaire encorajava com afirmações como “ela é feliz, é boa, é espiritual e tem tanto talento! Ela é um pequeno sol; ela sou eu em forma feminina!” (FAURE-FAVIER, 1945, p. 51). O escritor, poeta e crítico de arte André Salmon apresentou seu trabalho, comentando:

Seria uma pena se Marie Laurencin não tivesse outro papel a desempenhar senão o de adjunta de nossos decoradores. Que o público, tranquilizado quanto à sua moral artística, sabendo que ela está tão fragilmente associada a demolidores perversos de sistemas convenientes e aos terroristas da arte moderna, digna-se a notá-la melhor e, em última instância, a olhar para suas telas sem ideias pré-concebidas. (Salmon apud ELLIOTT, 1996, p. 86).

Por sua vez, e ainda após sua morte, o crítico de arte José Pierre escreveu o seguinte, em 1988: “Eu hoje tiro meu chapéu a Marie Laurencin - em primeiro lugar porque é mulher, em segundo lugar porque ela sabe falar das mulheres admiravelmente, em seguida porque é uma boa pintora” (PIERRE, apud LEME, 2019, p. 181). Notemos que “boa pintora” seja uma característica secundária para analisar sua obra, e que sua condição de gênero está em primeiro lugar. Esse tipo de crítica em relação ao trabalho de muitas artistas mulheres foi responsável pelo que amplamente se denominou “arte feminina”, sugerindo um essencialismo biológico e notável nas produções, além de passar a ideia de que suas obras sejam mais populares e/ou comerciáveis e acessíveis, menos sérias ou pouco experimental em sua expressão.

No entanto, Laurencin tinha críticos que consideravam seu trabalho antimodernista. Elliot comenta: “Como Laurencin se recusou a desempenhar o papel usual da modelo/amante atribuído às mulheres na vanguarda, ela foi desdenhosamente caracterizada como uma jovem burguesa desempenhando o papel de pintora de vanguarda.” (ELLIOT, 1996, p. 89). Ela também sugere que a artista exemplificou a ideia de que sua suposta conformidade social ocultava uma estratégia pessoal e mantinha “significados alternativos”, que se perderam com o tempo.

A biógrafa Elizabeth Kahn talvez seja mais direta sobre a estratégia pessoal de Laurencin. Ela sugere que a artista imprimiu sua identidade lésbica em seus temas femininos e lamenta que a maioria das pessoas que escreveram sobre a vida de Laurencin não perceberam esse fato completamente. (KAHN, 2003, p. xxii). Esse ocultamento do amor lésbico e foco num “cubismo-decorativo em cores doces”, contribuiu muito bem para a mitificação do artista moderno, homem-conquistador, mestre de sua musa: na introdução ao catálogo produzido para a exposição retrospectiva do trabalho de Laurencin no Museu de Arte de Birmingham, Heather McPherson observa que a estética de Laurencin não era um terreno particularmente

fértil para a teorização feminista em arte, iniciada nos anos de 1970, e que sua elegância, decoração e paleta suave “soavam como uma litania de tudo o que há de errado com a arte feminina” (MCPHERSON, 1989, p. 9).

Laurencin terminou seu relacionamento com Apollinaire em 1913 e casou-se às pressas com Otto von Wätjen. Sabemos hoje que foi uma união por conveniências mútuas. Quando a guerra estourou na Europa, o casal fugiu para a Espanha. Mesmo lá, ela seguiu mantendo seu relacionamento afetivo com Nicole Groult (1887 – 1967), que viajou para encontrá-la. Nicole foi uma estilista e figurinista muito famosa, sócia e irmã de Paul Poiret. Juntamente com a amiga Isadora Duncan (1877 – 1927), liderou campanhas feministas pela abolição do espartilho, desde 1906. Foi casada com o decorador André Groult, que também foi muito amigo e colaborador de Laurencin, o que é evidenciado por trocas de cartas entre os três. Ele criou inúmeros papéis de parede e estampas em tecidos a partir de desenhos de Laurencin. Entre tantas correspondências, podemos ler Nicole se referindo a Laurencin como “pai de suas filhas”. Em escritos das feministas e jornalistas Benoît Groult (1920 – 2016) e Flora Groult (1924 – 2001), filhas de Nicole e escritoras famosas na França, hoje sabemos que os maridos de ambas eram homossexuais, e sequer André foi o seu pai biológico. Curiosamente, Benoît e Flora Groult, ainda que conhecidas em seu país, raramente são identificadas com essa ligação das vanguardas, sendo surpresa para a maioria dos leitores as identidades e a relação amorosa de sua mãe modista com a pintora “musa do poeta”.

Laurencin se divorciou de Otto em 1920, voltou para Paris e nunca se casou novamente, mas manteve o relacionamento com Nicole e, eventualmente, com Natalie Barney. Percebemos dessa forma que seu relacionamento com Apollinaire, ainda que tenha mantido uma posterior amizade pelo poeta e tenha sido enterrada com poemas do que chamaram de seu grande amor, foi o mais breve e talvez o menos importante de sua vida.

A feminilidade parece ser entendida, portanto, não como uma condição das mulheres, mas como a forma ideológica da regulação da sexualidade feminina dentro de uma domesticidade familiar e heterossexual que é, em última análise, organizada inclusive historicamente. Os espaços da feminilidade - tanto ideologicamente como pictorialmente - dificilmente articulam as sexualidades femininas. Um artigo de Elizabeth Otto, publicado pela Universidade do Colorado em 2002, dá conta desse tema de forma bastante interessante. Em *Memories of Bilitis: Marie Laurencin beyond cubist context*⁶⁴, ela nos fala da relação de obras pouco conhecidas da artista, a fim de examinarmos seu trabalho no contexto de outras correntes do modernismo.

Começando a pintar em 1902, é extraordinário verificar sua consistente iconografia, que podemos verificar a partir da obra *Chanson of Bilitis* (Fig. 21), realizada anos antes de conhecer o grupo cubista. Ela imprimiu essa gravura pelo menos vinte vezes ao longo de 1904 e 1905, usando diferentes métodos para colorir a impressão e brincar com a luz e o sombreamento, mas sem alterar o estado real da placa de metal da qual as imagens foram prensadas. A composição consiste em duas figuras femininas etéreas, definidas praticamente por seus contornos, vestidas em trajes translúcido e ocre, que parecem flutuar em um cenário indefinido. As mulheres inclinam suas faces uma à outra, na busca de um beijo, e seus cabelos se unem em uma sugestão de convergência mental. Um candeeiro alimenta a chama ardente. Embora não haja marcadores de localização, o tempo é sugerido nos arranhões verticais na placa, que evocam o crepitar de um documento antigo impresso em papiro, em um estilo que lembra as pinturas de vasos gregos. Tanto pelo assunto quanto pela técnica, é um momento importante no desenvolvimento artístico de Laurencin, que está se baseando na famosa tradução farsesca de Pierre Louÿs.

64 Pode ser consultado nesse endereço: <https://www.colorado.edu/gendersarchive/1998-2013/2002/08/01/memories-bilitis-marie-laurencin-beyond-cubist-context>. Acesso em 22 de set de 2019.

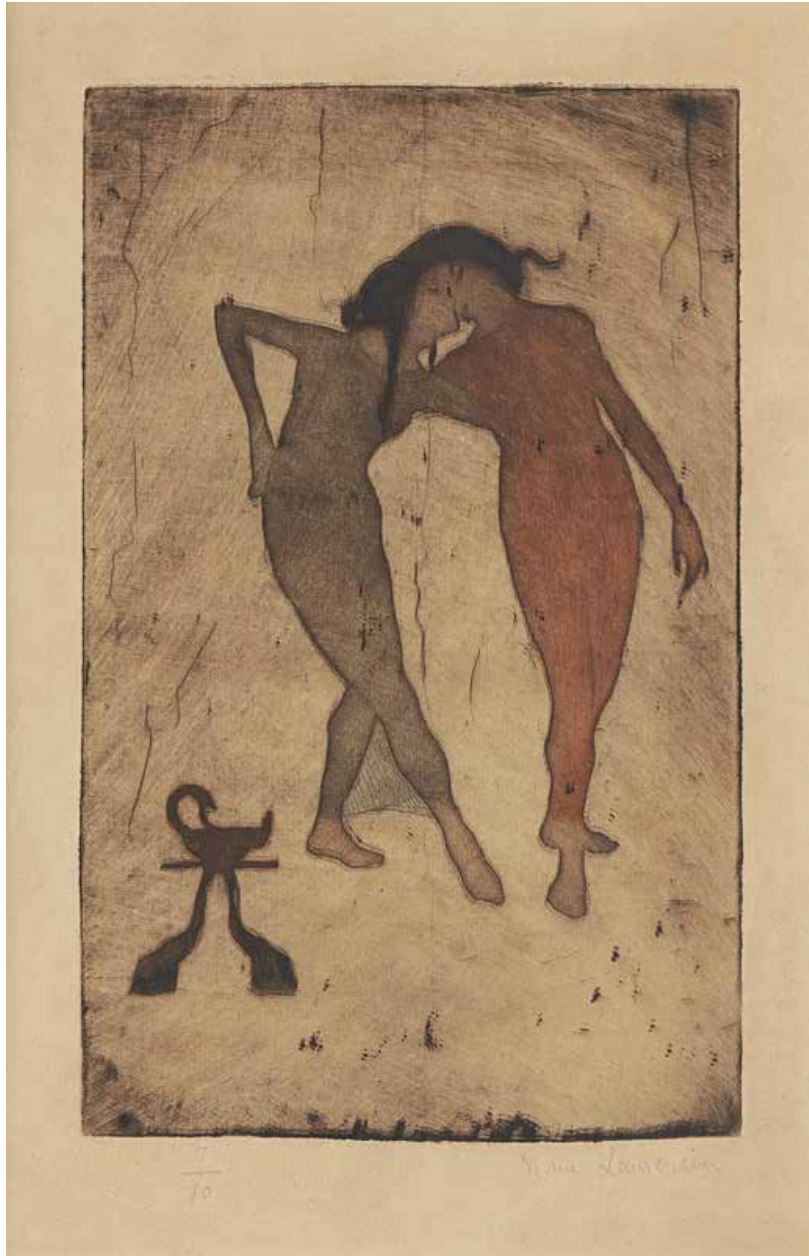


Fig. 21 - Marie Laurencin. *Chanson of Bilitis*. 1904.
Gravura e aquarela, 24 x 15 cm. Bibliothèque Nationale/Cabinet des estampes/Paris/FR.

A artista está representando uma figura histórica particular, heroína do modernismo, a poeta da antiguidade grega Bilitis, personagem importante na virada do século XIX. Em 1895, Louÿs deixou sua marca na cena literária ao publicar a primeira tradução francesa do antigo texto grego *As Canções de Bilitis*. O volume incluía noventa e três poemas ou “canções”, bem como um ensaio acadêmico, no qual ele relata a descoberta dos documentos, na ilha de Chipre, pelo arqueólogo alemão Prof. G. Heim, que escreve a introdução do livro. A série de poemas mais influentes encontra-se no centro do texto, começando com a chegada de Bilitis à ilha de Lesbos e sua aceitação no círculo de Safo, chamada de “Psappha” nas canções.

Entretanto nenhum documento havia sido encontrado, nem existiram Bilitis ou o arqueólogo, mas a farsa tornou-se um grande sucesso. A recriação lúdica das canções inspirou artistas, escritores e até compositores - Claude Debussy musicou três das canções em 1898. Todo o livro foi escrito pelo próprio Louÿs, incluindo as passagens da introdução de Heim, nas quais ele critica a sua própria tradução. Lendo em voz alta, G. Heim ou Geheim, significa “segredo” em alemão, um nome fictício apropriado para legitimar a fraude pitoresca.

Segundo o artigo de Otto, alguns estudiosos chegaram a ser realmente enganados e em 1897 Louÿs escreveu a seu irmão que uma das maiores conquistas das Canções foi a representação única de uma personagem lésbica que não era, como em Balzac ou Zola, uma *femme fatale* cruel, mas o sujeito de um idílio. Neste mesmo ano, aproximadamente cem fragmentos de poesia atribuídos a Safo foram encontrados em tiras de papiro no Egito. Esses novos fragmentos aumentaram ainda mais o interesse por Safo e pelo classicismo lésbico.

Os escritos de Louÿs foram uma grande fonte de inspiração para Natalie Barney e outros membros deste grupo, que se sentiram diretamente dirigidas em sua dedicatória inicial no livro: “às jovens da sociedade futura”. Em troca, Barney dedicou seu primeiro livro, *Cinq petits dialogues grecs*, a Pierre Louÿs: “de uma jovem mulher da sociedade do futuro”. Textos como as canções, bem como aqueles produzidos por membros do grupo sáfico em torno de Barney, contavam com uma visão da Grécia antiga como um modelo para imaginar o desejo feminino ligado à produção literária e artística, permitindo que Barney, Renée Vivien e Laurencin expressassem o desejo feminino-feminino em suas obras.

Ainda que seu trabalho possa ser encontrado em várias instituições, inclusive fora da França, como no *Museum of Modern Art*, na *National Gallery of Art* e na *Tate Gallery* em Londres, além de ter um museu próprio no Japão, Laurencin desapareceu por um longo período do discurso da história da arte após sua morte, em 1956. Esta breve revisão não pretende validar-se como especialista em Marie Laurencin, mas principalmente questionar as histórias da arte modernista. A influência do cubismo é indiscutível, mas insuficiente de muitas maneiras, e seu manto gigante sufoca outras experiências que são referenciadas em seu trabalho. Assim, embora Laurencin tenha sido considerada periférica ao cubismo, a investigação histórica mostra que ela foi uma personagem inovadora e central em outro movimento, para além da influência e amizade com os cubistas. É de igual ou maior importância a sua ligação com mulheres artistas e escritoras, e sua exploração na representação visual do amor entre mulheres e a imagem de independência feminina, um tanto diferente das representações cubistas das amantes dos pintores ou mesmo da sexualidade predatória, como alguns enxergam em *Les Demoiselles d'Avignon* (LEIGHTEN, 1989, p. 84-92 e DUNCAN, 1982).



Laura Wheeler Waring (1887 – 1948)

Os desafios das mulheres artistas no contexto artístico e histórico são imensos. Entretanto, se juntarmos as questões de gênero a outras, como as raciais, a possibilidade de um duplo apagamento aumenta consideravelmente. Os estudos corriqueiros sobre modernismo, assim como as exposições e publicações realizadas sobre as artes do início do século XX, dificilmente irão lembrar de um importante movimento desse período, que foi o chamado *Harlem Renaissance*. Como o hibridismo do nome já revela⁶⁵, foi cerne de um modernismo transatlântico e intercultural, ligando Paris a um bairro específico de Nova York, mostrando que o véu da branquidão, com toda sua insuficiência de melanina, só deixa transparecer o que lhe convém. Existe uma dimensão negligenciada do modernismo, no que tange a análise cultural da expressão artística negra, que apenas nos revela as histórias do Jazz e, quando muito, documenta o desempenho de Josephine Baker (1906 – 1975), como um corpo de desejo, performando no *Danse Sauvage*.

Foram diversas as mulheres artistas que contribuíram significativamente para o legado do movimento, como Edmonia Lewis (1844 – 1907), Meta Vaux Warrick Fuller (1877 – 1968), Augusta Savage (1892 – 1962), Selma Burke (1900 – 1995), Nancy Elizabeth Prophet (1890 – 1960), Lóis Maillou Jones (1905 – 1998), Gwendolyn Knight (1913 – 2005), Elizabeth Catlett (1915 – 2012) e muitas outras pintoras, poetas, escritoras, escultoras, ilustradoras e gravadoras. Elas lidaram com questões que eram exclusivas de seu gênero e de sua raça: mulheres negras, afrodescendentes. Ainda enfrentavam uma luta adicional, que era caracterizada por uma disputa sexista com seus colegas e companheiros homens, também negros, em uma época de papéis de gênero mais rígidos, onde ainda era difícil obter apoio e encorajamento para se tornar algo mais do que mãe e esposa. Não seria ousado dizer que as artistas negras talvez sejam o grupo mais esquecido na história da arte.

Ainda assim, a era do Renascimento do Harlem ofereceu oportunidades sem precedentes para elas, e as novas revistas afro-americanas da época eram a melhor perspectiva para que publicassem seus trabalhos. A revista *The Crisis*⁶⁶, fundada em 1910 pela Associação Nacional

⁶⁵ Aqui, me refiro ao uso textual em francês da palavra “renascimento”, juntamente com o nome do bairro americano, em analogia com as artes no contexto de técnicas características do modernismo e vanguardas, como a colagem, tanto literária quanto gráfica. Para se aprofundar nesse assunto, sugiro as leituras de Rachel Farebrother em *The Collage Aesthetic in the Harlem Renaissance* (2009) e Claudine Raynaud (2013) sobre a escritora Zora Neale Hurston (1891 – 1960), figura central da escrita modernista americana, mas pouco conhecida fora de estudos específicos, muito provavelmente por conta de sua cor da pele e gênero de nascimento.

⁶⁶ *The Crisis* foi bastante importante na luta para combater o racismo americano. Du Bois pretendia fazer da sua publicação a principal voz da cruzada pelos direitos civis, em escala nacional. Criado no auge da era Jim Crow, a revista falava com as mulheres e homens negros americanos que haviam sido privados de seus direitos civis e estavam lutando para melhorar sua posição de marginalizados. Os negros do sul ainda eram em grande parte relegados a empregos como serviços ou trabalhos agrícolas e tinham oportunidades limitadas de receber uma educação adequada. Também eram os anos dos linchamentos e prisões sem provas, que rendia mão de obra gratuita para empresas americanas. Ainda em funcionamento, acesse o periódico em <https://www.thecrisismagazine.com/>

para o Avanço das Pessoas de Cor (NAACP) se tornaria a publicação mais aberta a contratar mulheres ilustradoras, em grande parte devido ao seu editor fundador, William Edward Burghardt Du Bois ou, como era conhecido, W.E.B. Du Bois. Embora outras revistas, como a *Opportunity*, a *Survey Graphic*, e a *Fire!!* também empregassem mulheres ilustradoras, era em grau muito menor. Retratada na capa da edição de abril de 1923 da *The Crisis* podemos ver a ilustração *Egypt and Spring*, de Laura Wheeler Waring (Fig. 22). A imagem de uma mulher tocando uma harpa milenar, indicando a ancestralidade negra numa cultura das mais celebradas foi apenas uma das várias capas que ela produziu, aqui com ecos de art nouveau, deco e ornamentos étnicos.

Pintora, aquarelista, ilustradora e educadora, além de assumir vários cargos acadêmicos durante sua vida, Laura Wheeler Waring produziu materiais que refletiam sua consciência política⁶⁷ com a história e cultura africana e afro-americana e sua conexão duradoura como membro da NAACP.



Fig. 22 - Capa ilustrada por Laura Wheeler Waring para a Revista *The Crisis*, a revista oficial da NAACP. Abril de 1923.

⁶⁷ Historicamente, o modernismo coincidiu com a Grande Migração Afro-Americana, ocasião em que seis milhões de negros se mudaram dos campos do sul às cidades do norte de Cleveland, Pensilvânia, Chicago e Nova York. As condições de vida dos negros na virada do século e após a Primeira Guerra Mundial eram de muita violência racista e coação econômica. Cerca de 3.417 afro-americanos foram linchados (assassinados) entre 1882 e 1944. Para maiores estudos históricos sobre esse período e recorte racial, sugiro leituras de bell hooks (2017, 2019) e Angela Davis (2016, 2017, 2018).

Quando criança em Connecticut, onde nasceu em 16 de maio de 1887, Laura demonstrou habilidade e interesses artísticos, incentivada principalmente por sua mãe, que era professora e artista amadora. Seu pai também tinha formação acadêmica em teologia, e viviam uma vida bastante confortável financeiramente. Sua educação foi exemplar, com um considerável e incomum treinamento formal para uma mulher afrodescendente (Fig. 23). É interessante destacar que ela manteve seu nome materno – Wheller, - mesmo após seu casamento em 1927, com um professor universitário. Talvez por já assinar suas obras e querer manter o que já havia conquistado com seu próprio nome, em atitude ousada para a época.



Fig. 23 - Laura Wheeler Waring em seu estúdio em Cheyney. Arquivos Moorland-Spingarn Research Center - Howard University, Washington DC.

Em 1906, ela se formou na *Hartford Public High School* e, em seguida, frequentou a *Pennsylvania Academy of the Fine Arts* na Filadélfia, um dos principais institutos de arte dos Estados Unidos, onde se formou em 1914. Frequentando a Academia da Pensilvânia, ela enfrentou os mesmos problemas já relatados por outras artistas, como sexismo e a proibição do estudo e pintura de nu ao vivo. Ainda no último ano do ensino médio, ela começou a lecionar em tempo parcial na Filadélfia no *Cheyney Training School for Teachers*, mais tarde *Cheyney University*, ensinando arte e música. Mais tarde, chefiaria o departamento por mais de trinta anos. Em 1914 embarca em uma viagem de três meses pela Europa, a primeira estudante afro-americana agraciada pela bolsa de estudos *William Emlen Cresson Memorial Travel*⁶⁸. Durante esse período ela teve a oportunidade de estudar brevemente na *Academie de La Grande Chaumière* em Paris⁶⁹. Uma visita à cidade também permitiu que ela frequentasse museus e galerias, além do *Jardin du Luxembourg*, onde seus esboços se transformariam em pinturas, em escala real, vários anos depois. Durante viagens subsequentes, após a Primeira Guerra, ela aprofundou seus conhecimentos sobre o impressionismo e retomou seus estudos na *Academie de La Grande Chaumière*, local onde começou a cultivar o interesse por retratos. Foi assim que iniciou uma carreira bastante relevante como retratista, pintando inúmeras figuras conhecidas da NAACP e do movimento pelos direitos civis, incluindo Web Du Bois e Marian Anderson, bem como a elite afro-americana e patronos brancos apoiadores do movimento.

⁶⁸ Hoje *Cresson Travelling Scholarship*.

⁶⁹ Fundada em 1909 no bairro de *Montparnasse*, pela pintora de origem belga Martha Stettler (1870-1945).

Esses retratos de pessoas das classes altas chegaram a ser motivo de discussões, nas décadas de 1980, acusando a artista de ser elitista. Em seu livro *Creating Their Own Image: The History of African-American Women Artists* (2005), a historiadora em arte Lisa E. Farrington comenta sobre essa questão. Quem podia pagar para ser retratado ou retratada por uma artista profissional sempre foram pessoas de uma classe socialmente privilegiada, ainda mais se compararmos a essa época, quando a técnica fotográfica já era bem mais acessível e democrática.

Dizendo isso, questiono por que uma mulher negra deveria retratar pessoas negras somente como corriqueiramente vemos nas imagens culturais normativas, quando são representados como serviçais gentis, empregadas em momento de intimidade com seus patrões e banhando madames, babás de crianças, descontentes empobrecidos, coletores de algodão e empregados rurais de todo tipo, ou estereótipos de musas exóticas, que proliferam no período entre guerras? Nesse sentido, acreditei ser importante trazer essa artista a debate, e junto dela, a questão do modernismo fértil do Renascimento do Harlem, que produziu uma safra inteiramente nova de artistas, que conscientemente imbuíram seu trabalho com uma agenda social e política, e através dos anos tumultuados e explosivos do movimento de direitos civis.

Uma das questões contemporâneas na história da diáspora africana, e especialmente sobre o modernismo transnacional negro - algo tão pouco estudado no Brasil - , diz respeito justamente a essa relação entre a política e arte. Enquanto alguns estudiosos pesquisam as maneiras como os ativistas políticos interagem e faziam trocas com escritores, músicos e artistas visuais⁷⁰, outros se concentraram nos significados políticos das imagens, inclusive das evocadas pela literatura e pela poesia. Em particular, a visão modernista da negritude motivou muitos debates sobre como retratar os negros e a cultura negra, e sobre a política representacional de tais escolhas. A comparação com a representação da figura feminina me soa adequada, principalmente quando lembramos dos estudos sobre autorretrato feminino e mulheres representadas por mulheres. A ênfase nas características positivas da vida negra, além da subalternidade, criaria uma política e uma ferramenta para lidar com as injustiças que experimentavam?

Esse era um ponto bastante debatido entre os editores e colaboradores das publicações como a *The Crisis*, para quem as imagens visuais eram mensagens essenciais a fim de enfatizar a importância da causa aos seus leitores. Mas essas eram diferentes das imagens de afro-americanos representadas em outras revistas. As ilustradoras contratadas por Du Bois eram artistas negras e produziam de uma perspectiva negra, ligada à importância das demandas abordadas no jornal, procurando instigar e encorajar orgulho racial. Isso não quer dizer que retratar realidades difíceis não seja um papel igualmente legítimo na arte, mas é possível manter os sujeitos expostos com respeitosa dignidade.

Isso é o que acontece no retrato de Annie Washington Derry (Fig. 24), pintado pela artista no outono de 1925, sua obra mais aclamada. De origem humilde, essa mulher estava longe de ser o tema usual da pintora.

Executado em tons suaves de marrom, cinza e bege, esse retrato destoa do tratamento das cores vibrantes de outros tantos que ela viria a fazer. O rosto da mulher madura, já idosa, seus olhos, a forma de seus lábios e a ligeira inclinação de sua cabeça transmitem resignação, mas autoconsciência e um certo brio. Se lembrarmos dos retratos tradicionais, as mulheres costumam ser pintadas com as mãos recatadamente apoiadas no colo, as vezes segurando um pequeno livro. Aqui, as mãos experientes de Anna Washington Derry estão

⁷⁰ Sobre o fluxo cultural bidirecional do modernismo, ver Sieglinde Lemke (1998), que demonstra não apenas que o modernismo branco deve muito de seu capital simbólico ao modernismo *otherless* negro, mas que o modernismo negro se construiu em parte a partir de modelos euro-americanos brancos.

apoiadas em seus antebraços, os braços cruzados logo abaixo dos seios, em uma posição de força ou evitamento. Sua mão esquerda mostra a solidez de uma aliança de ouro. O cabelo é castanho escuro, mostra alguns fios grisalho em seu penteado, preso por uma trança logo acima da orelha.

Começando no canto superior esquerdo, com as letras colocadas ao lado e ao fundo, a artista pintou de forma nobre o nome da retratada “Anna Washington Derry”. Preciso esclarecer que os nomes dos sujeitos negros americanos, principalmente os mais velhos que carregavam a marca da escravidão pessoal ou na sua ascendência próxima, eram registrados quase sempre num coloquial diminutivo, mesmo em registros de censo, certidões de nascimento e óbito – e nesse caso seria “Annie”. Somando-se à formalização da persona de seu modelo, a artista datou o quadro com a inscrição latina “Anno Domini 192__” (No Ano de Nosso Senhor), expressando nobreza, tal qual os retratos de monarcas e imperadores em pinturas históricas do século XVI e XVII.

Durante doze anos na equipe curatorial do MOMA, a artista e autora de um estudo sobre padrões de exposição de museus, Howardena Pindell (1943), compara a comunidade artística a um “um clube privado”, onde pessoas fora da matriz de reciprocidade são tratadas como meros serviçais do sistema⁷¹. O mundo da arte é um círculo fechado que liga galerias, museus, casas de leilões, colecionadores, críticos e revistas de arte; um lugar onde muitos são excluídos, deixando o público com a impressão fraudulenta de que apenas artistas de ascendência europeia estão fazendo trabalhos válidos.

Ela reclama da exclusão histórica de grandes mulheres artistas, como a escultora Meta Vaux Warrick Fuller, que estudou com Rodin em Paris, Edmonia Lewis, a quem os patronos abolicionistas ajudaram a executar obras monumentais e a pintora Augusta Savage, primeira negra a ser aceita na Associação Nacional de Mulheres Pintoras e Escultoras dos EUA. Em meio a esse florescimento de estudos críticos e reavaliações contínuas sobre a história da arte, não reconhecer as contribuições das artistas afro-descendentes é mais um passo em direção à insidiosa conspiração de silêncio que relega as mulheres às margens da profissão artista.

⁷¹ Artigo de Carla M. Verdino-Sullwold, Revista *The Crisis* V99, n7 de outubro de 1992, p. 34.



Fig. 24 - Laura Wheeler Waring. *Anna Washington Derry*, 1925. Óleo sobre tela). Smithsonian American Art Museum (doação da Fundação Harmon).

CAPÍTULO 2.2

Garotas interrompidas

A filósofa Christine Battersby, conhecida por sua extensa pesquisa sobre estética feminista, desenvolveu um trabalho crítico sobre o conceito de gênio masculino, como um caráter universal na cultura ocidental. Em seu livro *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics* (BATTERSBY, 1989) ela narra como os conceitos de “gênio” e “genialidade” se desenvolveram ao longo da história, mostrando claramente a sexualização dessas expressões. Nos seus primórdios, o termo “genialidade” se referia simplesmente a habilidades artísticas superiores em um sentido técnico, e não a quaisquer habilidades criativas extraordinárias.

Durante o século XVIII, esse conceito foi fundido com outro termo, o de “genius”, trazendo uma dimensão metafísica para o conceito, que agora passava de uma questão de mera habilidade para uma capacidade criativa, de dimensões quase divinas. Ao mesmo tempo, o gênio não era mais um poderoso ser universal. Ele havia se transformado em um certo tipo de pessoa criativa, que tinha a rara capacidade de criar com o uso de sua própria imaginação e capacidades mentais impressionantes. Este foi o nascimento do “gênio”, que imediatamente assumiu seu papel como o grande herói criativo na estética romântica e, mais tarde, também na modernista. Agora, a genialidade não era apenas uma forma superior de habilidade e o gênio não era apenas uma pessoa talentosa; ele agora era um tipo superior, que andou por um caminho sublime entre “sanidade” e a “loucura”, entre o “monstruoso” e o “sobre-humano”.

Ao contrário da loucura masculina, mais “cerebral” e até admirada, o discurso cultural inscreve a loucura feminina na própria natureza da mulher, louca em seu corpo, percebida como uma ameaça. A era da Renascença criou oposições binárias de gênero, estabelecendo a histeria como feminina e a melancolia como masculina, dando base para diferenciações que irão perseguir as mulheres até os dias de hoje⁷². Esse discurso, levado ao nível médico, transforma-se em um meio de controle e dominação, que vai muito além da sexualidade; qualquer mulher que abandone o lugar que lhe foi atribuído por um sistema masculino secular na ordem social ou moral é rapidamente suspeita de loucura. Artistas, místicas, intelectuais, políticas, mulheres errantes ou “da vida”, e todas aquelas que ousarem recusar as normas de gênero foram comumente chamados de furiosas, histéricas ou, simplesmente loucas. Assim, a acusação de loucura amplia a suposta inferioridade das mulheres, ao excluí-las da ordem masculina racional.

Partindo dessas premissas identifiquei uma assimetria de julgamento, que supostamente também definiria qualidades quanto ao trabalho de artistas mulheres, ou, na pior das hipóteses, ajudariam a selar seus destinos de forma cruel. Enquanto temos o artista homem de gênio, celebrado mesmo cortando sua própria orelha, temos, por outro lado, a mulher louca e a histérica, que talvez tenha tido algum talento para uma “arte menor”, mas que não tem espaço no mundo e na historiografia.

⁷² Foi no ano de 1889 que o psiquiatra e criminologista italiano Cesare Lombroso publicou *Man of Genius*, que estabelecia um estreito relacionamento entre genialidade e loucura. Descaradamente misógino, seus escritos fizeram muito sucesso, inclusive entre o meio artístico.

Numa sociedade dominada por homens não é novidade dizer que as vozes de muitas delas permaneceram bem guardadas dentro dos muros dos hospitais psiquiátricos. Desde as místicas medievais até as histéricas de Charcot e as "raivosas feministas" da década de 1970, milhares foram mal compreendidas, patologizadas ou institucionalizadas pelas elites médicas masculinas. O *gulag psiquiátrico* a que foram submetidas não é o mesmo dos homens insanos, e seus motivos diferem muito.

Anna Castellino e Paola Loi sabem tudo sobre Giovanna M., a paciente registrada como número 01 no Hospital Psiquiátrico de Villa Clara, em Cagliari (Gênova/Itália), que funcionou até 1977. Através de pesquisa e arquivos⁷³, podemos saber que Giovanna foi internada quando tinha 10 anos de idade, diagnosticada com loucura: tinha uma dor de cabeça terrível, mas preferiu dizer que tinha uma “cabeça irritada”. Três anos depois do primeiro diagnóstico, foi transferida para o porão do hospital, e o descreveu como um lugar “tão escuro quanto um túmulo, onde os loucos, ou os insanos... ou os maníacos, ou os idiotas - como éramos chamados - estavam presos. Éramos pessoas acorrentadas, no cheiro de nosso próprio excremento, com ratos roendo nossas úlceras”. A cuidadosa observação clínica registrada observa alguns tratamentos: tônicos, dois ovos e leite, tintura de ruibarbo, iodeto de potássio, limonada, láudano, insulina e muitos purgantes e laxantes, para tudo. Giovanna M. morreu no hospital psiquiátrico em 1913 devido ao “envelhecimento dos órgãos” e ao “marasmo senil”, como confirmado no relatório necrológico. As pesquisadoras terminam seu livro com as palavras da própria Giovanna:

E é melhor você acreditar: eu tinha 90 anos. O destino, que trancafia jovens saudáveis e livres, não me perdoou nem uma vez. Deixou-me viver todo esse tempo, muito lúcida, mas fechada aqui ... desde que eu tinha dez anos de idade ... oitenta anos em um hospital psiquiátrico, por causa de uma dor de cabeça. (CASTELLINO E LOI. 2007).

Como parte de uma pesquisa sobre a experiência feminina vivida em um hospital psiquiátrico, Elaine Showalter publicou *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture* (1987). É um olhar sobre a construção social da loucura através dos olhos de autoras e mulheres das artes, dando conta do que determina se uma pessoa é ou não insana. Showalter faz um relato rigoroso de como, através da medicalização da loucura, as doenças mentais passam a ser consideradas principalmente como um prognóstico feminino, usado como uma forma de controle social - uma maneira dos homens manterem as mulheres em seu devido lugar:

O esforço e pesadelo mais extremo para gerenciar as mentes das mulheres, regulando seus corpos, evoluiu a partir de crenças expostas pela Obstetrical Society of London de que a masturbação foi a causa singular da loucura, elevando a prática da clitoridectomia do Dr. Isaac Baker Brown como uma cura para a insanidade feminina (...). Brown realizou o procedimento em sua clínica particular em Londres por 7 anos, entre 1859 e 1866. Na década de 1860, ele foi além da clitoridectomia, até a remoção dos lábios, e ficou mais confiante, a ponto de operar pacientes de até 10 anos e mulheres com problemas oculares. Ele operou mulheres cuja loucura consistia em seu desejo de aproveitar a Nova Lei do Divórcio de 1857 e descobriu em cada caso que sua paciente retornou humildemente ao marido. (SHOWALTER, 1987, p. 75-78).

⁷³ Alguns dos arquivos podem ser consultados via online através do link <https://www.accademiaxl.it/2011-10-20-18-48-09-32/> (Acesso em 21 de agosto de 2020).

Ao mesmo tempo em que novas oportunidades educacionais e de trabalho eram oferecidas às mulheres, os médicos alertavam que a busca de tais fontes levaria a doenças, esterilidade e suicídio racial. Eles explicitamente ligaram a ambição da chamada Nova Mulher a epidemia de distúrbios nervosos - anorexia nervosa, histeria e neurastenia - que marcou o *fin-de-siècle*. (SHOWALTER, 1987, p. 121). Era demasiado fácil usar o disfarce da loucura contra mulheres que não se conformavam às normas de seu tempo sobre comportamento ou condutas de vida. “A corrupção – sob a forma de cumplicidade médica com maridos e pais severos, homens mentirosos ou abusivos – também podia assegurar que o confinamento se estendesse bem além do necessário”. (APPIGNANESI, 2011, p. 94-95).

Durante meados do século XIX, o número de homens internalizados era cerca de 30% maior que o de mulheres, muitos por problemas de alcoolismo. Mas na virada do século, com o advento das causas dos direitos das mulheres e mudanças significativas no acesso à educação e profissionalização, o número de encarceradas explodiu. Em 1903, Otto Weininger publica *Sexo e Caráter*, livro que tomou de assalto toda a Europa: segundo seus escritos, mulheres emancipadas eram desviadas sexuais, apenas um passo acima dos homossexuais e dos judeus na hierarquia de (des)valor.

Não é por acaso que o diagnóstico da histeria decolou ao mesmo tempo que as mulheres estavam lutando para ter acesso a universidades e novas profissões nos EUA e na Europa. A diminuição dos casamentos e a queda nas taxas de natalidade coincidiram com este diagnóstico médico, que criticava a Nova Mulher e seu foco em atividades intelectuais, artísticas ou ativistas, em vez de focar na maternidade. Transgredir papéis prescritos tornaria as mulheres doentes. Sufragistas britânicas, por exemplo, foram “tratadas” como histéricas na prisão.

Durante estadia no *Quartier Latin* no ano de 2019, em decorrência dessa pesquisa, visitei os arquivos dos antigos prédios do *Hôpital de la Salpêtrière*, que fica junto do atual Hospital Universitário que leva o mesmo nome, bem em frente a saída de metrô *Saint-Marcel*, que levava a meu apartamento. Meu intento original era resgatar dados de internas relacionadas às artes e ofícios semelhantes, nesse que um dia foi o local onde viveram cerca de 5 mil mulheres enclausuradas, com um médico para atender cada 500 internas (APPIGNANESI, 2011, p. 137). Me parecia que o diagnóstico da histeria era semelhante a uma lixeira, onde despejavam tudo o que poderia ser percebido como errado nas mulheres entre 1900 até a década de 1950. A busca não resultou promissora, visto que suas atividades e profissões eram suprimidas das fichas - algo que quase nunca era desconsiderado nos registros dos internos homens. Em pouquíssimas, havia alguma anotação como vendedora, atendente ou *courtisane*. Fazia sentido também que algumas fossem internadas com nomes errados ou forjados, como ocorreu com Hersilie Rouy, musicista que foi trancafiada por 15 anos como louca por um meio-irmão, para dispor de toda a herança paterna. Seus protestos de que era artista e respeitável professora eram anotados como “delírios de grandeza”. Sua autobiografia, *Mémoires d'une Aliénée*, foram publicadas pela primeira vez em 1883⁷⁴.

A grande maioria das mulheres “interrompidas” segue anônima desconhecida, mas alguns casos exemplares documentados, de mulheres trancafiadas injustamente, por motivos políticos, sociais e sexistas podem ser listados brevemente (quadro abaixo), e merecem uma pesquisa à parte do leitor dessa tese, caso queira se aprofundar. Edith Lanchester, por exemplo, foi admitida em uma instituição contra sua vontade em 1895, simplesmente por se recusar a se casar. Ela foi diagnosticada como insana por “excesso de educação” (SHOWALTER, 1987, p. 146).

⁷⁴ Pode ser acessada nesse link: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65472612/>.

Hersilie Rouy (1814 – 1881)
Elizabeth Parsons Packard (1816 – 1897)
Alice James (1848 – 1892)
Edith Lanchester (1871 – 1966)
Ida Dasler (1880 – 1937)
Audrey Munson (1891 – 1996)
Zelda Fitzgerald (1900 – 1948)
Clara Bow (1905 – 1965)
Renate Müller (1906 – 1937)
Lucia Joyce (1907 – 1982)
Frances Farmer (1913 – 1970)
Corita Acuna (1917 - ?)
Elvira Pagã (1920 – 2003)

O diagnóstico de histeria lentamente vai caindo em desgraça após a segunda guerra, em parte devido ao ativismo das feministas e defensoras da saúde mental, mas a mitologia romântica da mulher mentalmente doente permaneceu por muito tempo, absorvida com avidez pelos surrealistas – como irei tratar mais adiante. Entretanto esse arquétipo ainda reflete na cultura visual atual. No cinema, tornou-se o local de uma onipresente figura - a trágica e bela mulher lutando com uma forma de doença mental altamente marcada por seu gênero, como por exemplo no filme *Vertigo* (1958). Geralmente trata-se de roteiros que só se importam com as loucas se de alguma forma elas também forem atraentes.

Uma lacuna no sentido de sinalizar as diferenças de gênero na influência do encarceramento, bem como na capacidade de livrar-se da punição, é algo hoje bastante criticado nos trabalhos desenvolvidos sobre loucura, aprisionamento e poder simbólico. Em sua *História da Loucura* (1961), Michel Foucault em nenhum momento menciona uma diferença entre os sexos, tanto na classificação quanto no tratamento⁷⁵. O assunto não é apenas vasto e multidisciplinar, mas, estendendo-se ao longo de vários séculos, exige ser periodizado. Nesse caso, irei me concentrar na questão das artes, mais do que na própria doença mental – que suponho, em muitos dos casos seria ausente ou, no mínimo, não exigiria reclusão nos tempos atuais.

Se voltarmos mais uma vez à pergunta inquietante de Linda Nochlin: “Por que não houve grandes artistas mulheres?”, não seria difícil imaginar quantas obras de arte não existem hoje porque jamais foram feitas. Apesar de parecer uma abstração, é na verdade um fato, para quem escolhe estudar a arte numa perspectiva social, ao invés de focar no trabalho ou na obra em si. Isso em certo sentido serviu como estrutura de estudo de Germaine Greer (1939), a feminista australiana autora de *The Obstacle Race: The Fortunes of Women Painters and Their Work*, de 1979.

Greer tenta responder à pergunta de Nochlin e, ao mesmo tempo, revelar as exceções à questão. A “corrida dos obstáculos” a que ela se refere é, na verdade, toda a situação da vida - social, educacional, psicológica - de mulheres artistas da Idade Média até o século XIX. Os capítulos acompanham o papel do sucesso ilusório; de humilhação pessoal e profissional; bem como as consequências sombrias de muitas vidas femininas dedicadas à pintura e seus trabalhos desaparecidos ou creditados a outros. A questão realmente importante era a do potencial criativo das mulheres, que nunca foi plenamente realizado.

⁷⁵ São várias as teóricas que apontam essa falha nos estudos de Foucault, em relação às práticas punitivas do Ocidente e a esse não-sujeito encarcerado como se fosse um sujeito universal. De imediato é possível citar Silvia Federici, em *Calibã e a Bruxa: Mulheres, Corpo e Acumulação Primitiva*, 2017, p. 19. Como destacamos, a análise de Foucault sobre as técnicas de poder e as disciplinas a que o corpo se sujeitou ignora o processo de reprodução, funde as histórias feminina e masculina num todo indiferenciado e se desinteressa pelo disciplinamento das mulheres, a tal ponto que nunca menciona um dos ataques mais monstruosos perpetrados na Era Moderna contra o corpo: a caça às bruxas”. Já a filósofa francesa Catherine Malabou, em seu livro «Le plaisir effacé: Clitoris et pensée» (Prazer borrado: clitóris e pensamento), ressalta que em sua “História da Sexualidade” Foucault não menciona nenhuma vez o clitóris. A mulher, obviamente não está condenada à sua genitalidade. No entanto, como símbolo de prazer e poder da mulher, sem ligação direta com a reprodução humana via penetração, o clitóris negado em um trabalho sobre sexo e poder certamente questiona a falocracia filosófica, o famoso “falocentrismo” derridiano.

Um pintor homem poderia ter o melhor de dois mundos. Primeiro de tudo, a ele é permitido investir seu tempo em senso estético, e enquanto isso, uma outra pessoa será a musa, seu amor, ou qualquer outra coisa, e convenientemente, além de alimentar sua imaginação, irá lavar suas meias. Ele pode ter filhos, ele pode morar em uma casa, ele pode comer três refeições por dia, ele pode ter amigos, ele pode ter escapadas. Ela, para ser lembrada, não basta ser uma artista mulher, teria que ser “excepcional”, já que o conceito de artista mulher, por si só, parece carregar um substrato de preconceito social muito bem documentado.

A tese da escritora norte-americana Phyllis Chesler (1940) confronta essas questões e as liga inextricavelmente à condição das mulheres na sociedade machista. As normas para o comportamento feminino são determinadas pelos homens e são diferentes das normas determinadas para o comportamento deles. Uma mulher é classificada como “saudável”, “neurótica” ou “psicótica” de acordo com o etos masculino da saúde mental, baseado nas suposições sexistas e às vezes explícitas dessa sociedade. Em suas pesquisas, Chesler aborda uma variedade de temas, como a terapia e a hospitalização de mulheres do Terceiro Mundo, lésbicas, mães e filhas e a tragédia das oportunidades perdidas. Ela também trata de casos de sedução e abuso de pacientes mais jovens por seus terapeutas masculinos, além de questões básicas sobre poder feminino, violência e sobrevivência.

Chesler vê a alta taxa de depressão, neuroses de ansiedade, tentativas de suicídio e doenças psicossomáticas nas mulheres como comportamentos femininos condicionados: autodesvalorização, incapacidade de expressar raiva, virada dessa raiva sobre si mesma, autodestruição. Mas observa que, ao procurar ajuda, uma mulher se torna mais do que nunca vinculada à escritura patriarcal que tem agravado suas dificuldades, visto que fica sob o jugo de um sistema médico primordialmente masculino. Também é provável que a terapia sustente a suposição de que ela será “curada” se puder funcionar dentro das normas, como esposa e mãe, ou se ela puder entrar em um relacionamento heterossexual. A mulher “curada” aprende a manter a boca fechada, nas palavras de Sylvia Plath (1932-1963) em *A Redoma de Vidro* - até a próxima vez que o desespero e a raiva a dominem novamente.

Assim como Plath, outras mulheres procuraram dar voz as suas próprias histórias, trazendo nuances sem precedentes ao assunto. Virginia Woolf é famosa por falar da necessidade da autora em matar “o anjo do lar”⁷⁶ para ganhar sua liberdade narrativa, mas ao fazê-lo a autora corre o risco de se tornar o “outro” - um ser sem esperança de sobreviver dentro dos limites sociais. De qualquer forma, a louca precisa ser contida e destruída, seja levando-a a morte, ao encarceramento ou simplesmente reprogramando-a para fazê-la voltar ao seu estado de “normalidade”.

De fato, a grande maioria das doenças femininas oriundas do século XIX e primeira metade do XX não passava do resultado de sua opressão. Gilbert e Gubar abordam essa teoria em seu livro, *The Madwoman in the Attic* (1984), e afirmam que uma pessoa que enfrenta constantes restrições e negatividade dificilmente poderia ser considerada um indivíduo saudável. E as restrições impostas às mulheres vieram de muitas direções e de muitas formas diferentes. As romancistas, por exemplo, eram percebidas como barulhentas e arrogantes, e havia muitas queixas de que as mulheres estavam tomando conta do mercado literário⁷⁷.

⁷⁶ O *anjo do lar* é o nome de um poema escrito por Coventry Patmore, poeta inglês do século XIX, sobre o ideal de um casamento feliz, em que a mulher é colocada em um papel doméstico e que, ao seguir as suas regras - engessadas e categóricas, idealiza a imagem da mulher perfeita, que torna o homem feliz.

⁷⁷ A realidade é que as mulheres nunca somaram mais de 20% de todos os autores entre 1800 e 1935, e além disso sofriam uma alta porcentagem de rejeição editorial de seus manuscritos. (GILBERT E GUBAR, 1984, p. 38-39).

Os críticos sempre foram impiedosos quando o assunto tratava sobre literatura ou arte, e elas sempre foram consideradas primeiramente mulher, e depois, artistas ou autoras (GILBERT E GUBAR, 1984, p. 73). Uma artista enfrentaria uma variedade de obstáculos ao seu ofício: desprezo, sátira, indignação e, na pior das hipóteses, o risco de se tornar uma pária na sociedade, que esperava que ela se comportasse de certas maneiras. Robert Southey, poeta inglês, alertou Charlotte Brontë em uma carta que: “Literatura não é para a vida de uma mulher e não pode ser seu negócio” (Op. Cit, p. 8).

Pacientes de hospícios e asilos foram caladas. Artistas visuais sucumbiram, desvanecendo nas páginas da história. Elas foram fotografadas, abusadas e estudadas, mas é raro encontrar seus próprios testemunhos. A percepção moderna das mulheres doentes mentais limita-se às palavras dos profissionais - na maioria dos casos, homens -, e das poucas mulheres que tiveram a sorte de ter o direito de se expressar, como Elizabeth Packard, Hersilie Huy, as cartas e poesias de Emily Dickinson, as cartas de Alice James e o famoso conto autobiográfico de Charlotte Perkins Gilman, *O Papel de Parede Amarelo*⁷⁸, mas todas essas autoras eram mulheres que obtiveram educação e a oportunidade de escrever. Gilman, prolífica escritora de ficção, poesia e livros progressistas, incluindo *Women and Economics* (1898), foi uma mulher que atraiu multidões ao fazer um circuito nacional de palestras em sua época - e é magistral em narrar como as coisas desmoronam para a protagonista do livro.

The HaHaHa, de Jennifer Dawson, os poemas de Anne Sexton, e obras como *Prozac Nation*, de Elizabeth Wurtzel, e *A Redoma de Vidro*, de Sylvia Plath irão tratar sobre o trauma e os papéis limitados e opressivos ofertados às mulheres da sociedade moderna, e lidam de maneira muito específica com a institucionalização e o tratamento de choque como metáforas para o controle social. Durante os anos de 1960 e 1970 um número alarmante de homens afro-americanos foi diagnosticado como esquizofrênicos em um Hospital Estadual para Criminosos Insanos no Michigan, resultando num livro e documentário sobre como a esquizofrenia havia se tornado uma doença negra. Me refiro a isso para mostrar como um diagnóstico pode ser usado como forma de controlar e disciplinar um grupo específico.

Por vezes é pesaroso contar e resgatar essas histórias. No entanto, muitas mulheres foram sacrificadas por um sistema baseado em opressão patriarcal. É necessário reaver o controle, e deixar claro que a constatação do sexismo e da misoginia nesses casos vai justamente denunciar a negação dessa violência, que se oculta na alcunha de “vitimismo” dada a pesquisa sob uma visão social. Se a prisão simbólica da mulher, prisioneira de seu próprio papel social, já é danosa, não há palavras suficientemente fortes para calcular tais injustiças paralisantes. Em que pese todos os debates na área das artes e cultura ao longo dos séculos, a demonstração concreta da realidade social continua a ser fundamental. A teórica das ciências políticas Nancy Fraser afirma a importância de disputar e legitimar a categoria vítima, para que a sociedade reconheça o problema e adote medidas reparatórias. Também é imprescindível que as agentes sociais sejam ouvidas e suas narrativas sejam evidenciadas.

Carole Pateman, cientista e filósofa, aborda em suas obras questões relativas à democracia, participação e obrigação política, críticas ao liberalismo e perspectivas feministas a respeito da dominação e do contrato social entre gêneros (que chama de *contrato sexual*). Ela demonstra em seus estudos que o patriarcado é uma estrutura determinante da sociedade moderna e que, nas relações de poder de gênero, historicamente, as mulheres foram as maiores vítimas desse exercício de controle.

⁷⁸ Em um ensaio de 1913 intitulado “Por que eu escrevi *O Papel de Parede Amarelo*”, Gilman descreve sua experiência seguindo a tal cura de repouso, trancada em sua casa com o conselho de viver uma vida doméstica o mais simples possível, ocupar somente duas horas de vida intelectual por dia e nunca mais tocar em caneta, pincel ou lápis enquanto vivesse. Ela obedeceu às instruções por alguns meses, e chegou muito perto da fronteira de uma completa ruína mental. Então voltou a trabalhar - e ela finalmente recuperou alguma medida de poder, que acabou por levá-la a décadas de escrita e palestras prolíficas. Conta ainda que enviou sua história para o especialista, alertando-o, o mesmo que tratou Virginia Woolf, mas jamais recebeu resposta alguma.

Quando finalmente as mulheres podem contar suas próprias experiências, a partir de suas perspectivas e reivindicando suas verdades históricas, é possível revelar mentes extraordinárias e outros mundos criativos. Em 1887, a repórter Nellie Bly (1864-1922) fingiu-se de insana e facilmente conseguiu ser internada em um hospício de Nova York, a fim de revelar as condições em que viviam as pacientes. “O asilo de loucos na Ilha de Blackwell é uma ratoeira humana. É fácil entrar, mas uma vez lá dentro, é praticamente impossível sair”. Essas palavras, descrevendo a instituição mental mais notória da cidade, foram escritas em seu chocante relato chamado *Ten Days In A Madhouse*⁷⁹. Segundo *Bly*, havia mulheres estrangeiras, completamente sadias, que foram internadas simplesmente porque não podiam se fazer entender. Dois dias após sua soltura, sob pedidos de desculpas das equipes administrativas do hospital, o jornal publicou o primeiro artigo da sua história, intitulado *Behind Asylum Bars*. Naquele mesmo ano, após denúncias, as instituições americanas passaram por um processo de revisão e apoio financeiro como jamais havia ocorrido antes. Trecho da reportagem:

O que, com exceção da tortura, produziria insanidade mais rápido que esse tratamento? . . . Pegue uma mulher perfeitamente lúcida e saudável, cale-a e faça-a ficar sentada das 6h às 20h em bancos retos, não permita que ela fale ou se mova durante essas horas, não dê a ela nenhuma leitura e não deixe que ela saiba nada do mundo ou seus feitos, ofereça comida ruim e um tratamento duro, e veja quanto tempo vai demorar para deixá-la louca. Dois meses a tornariam um desastre mental e físico. (BLY, 1887, *The New York World*)⁸⁰.

Buscar respostas e reconhecimento pela autoria de suas próprias experiências é o que também fez Susanna Kaysen, no livro *Girl, Interrupted*. Apesar de admitir que precisava de ajuda e, em suas próprias palavras, era “insana”, o capítulo chamado “Você acredita nele ou em mim” é dedicado a provar que seu médico estava mentindo quando disse que conversou com ela por três horas antes de recomendar a institucionalização. Ela jamais o tinha visto antes, e foi internada após sua primeira e rápida consulta com um psiquiatra, muito mais a pedido dos pais do que por uma real necessidade.

Mary Barnes (1923-2001), escritora e pintora britânica diagnosticada com esquizofrenia psicótica, também viveu e registrou um extraordinário percurso de tratamento e superação criativa. Ela admitiu-se voluntariamente em uma instituição experimental e antipsiquiatria criada por Ronald David Laing, em Londres. O objetivo da *Kinsley Hall* era curar pacientes com terapia e sem o uso de psiquiatria normativa. Ela se recuperou, voltou a pintar e tornou-se bastante popular após a publicação de um livro sobre suas experiências, que foi escrito em colaboração com seu psiquiatra na época. Suas obras foram exibidas pela primeira vez no *Camden Arts Center* em 1969. Posteriormente foi uma artista respeitada, pintando obras evocativas com base em suas vivências e mostrando seu trabalho em turnês, acompanhado com palestras sobre saúde mental. Em 2010 e 2015 houve grandes retrospectivas sobre sua obra, no entanto ela é pouco conhecida fora do Reino Unido.

A seguir irei apostar nos casos de três artistas *interrompidas*, a fim de tentar libertar suas imagens pessoais distorcidas ou apagadas e afirmar suas próprias narrativas, nos seus próprios termos.

⁷⁹ <https://digital.library.upenn.edu/women/bly/madhouse/madhouse.html>

⁸⁰ <https://thegrandarchive.wordpress.com/behind-asylum-bar>



Séraphine Louis

(1864 – 1942)

Ainda que seja através de um filme⁸¹ e teses de psiquiatria que eu descubra Séraphine Louis, também conhecida como “de Senlis”, é através da sua pintura que eu a encontro, e a incluo nessa pesquisa, considerando sua produção para além de qualquer condição neurodivergente. Esquecida pela historiografia da arte moderna, ela será referenciada em diversas pesquisas de medicina psiquiátrica⁸², voltadas a crítica de mais de 40 mil vítimas que sucumbiram trancadas em hospitais, durante as ocupações nazistas em toda a Europa. Me pergunto quantas Séraphines⁸³ também interrompemos e desumanizamos aqui mesmo, em nosso país, sem deixar de lembrar de histórias como as do holocausto humano do Hospital Colônia de Barbacena.

Na década de 1930, enquanto o regime nazista se apressou em esterilizar e depois eliminar os deficientes de toda espécie, na França as autoridades sanitárias da República, em nome do princípio da salubridade democrática, optaram em excluir da sociedade todos os diferentes, jogando-os desordenadamente em asilos, que mais pareciam prisões do que hospitais, para deixá-los sem qualquer assistência psiquiátrica. Era preciso curar-se para sair – e assim sendo, não havia saída.

Somado ao caos da doença mental está o grave drama das restrições alimentares e deficiências nutricionais. A taxa de mortalidade dos internos era absurda, milhares de pacientes irão perecer de fome, e outros milhares de tuberculose e demais flagelos. Eles estão abandonados ou apartados de suas famílias, não têm contato com o mundo exterior, e todos seus apelos são em vão.

Assim é com Séraphine Louis, uma espécie de Camille Claudel⁸⁴ de origem pobre, a quem as excentricidades públicas a levaram a internação, onde passaria os últimos dez anos de sua

81 Em 2009, o filme *Séraphine*, do diretor Martin Provost, ganhou sete prêmios *César*, incluindo o de Melhor Filme e de Melhor Atriz para Yolande Moreau, que estrelou o papel-título. O filme explorou a relação entre a pintora e Wilhelm Uhde, desde seu primeiro encontro em 1912 até sua morte. Somente a partir dessa data recebeu um pouco mais de reconhecimento, mas segue marginalizada, inclusive na França.

82 Ver estudos de Lucien Bonnafé, Laetitia Jodeau-Belle e, principalmente, de Marie Ortas-Perretti (1965) e Françoise Cloarec (2008 e 1984). O doutorado médico da dra. Ortas-Perretti foi útil e valioso, contendo o prontuário e atestados de Séraphine e o mais importante, trechos de cartas, que quando citadas, derivam dessa pesquisa.

83 Os « serafins » são seres ‘ardentes’, alados e híbridos. É comumente aceito que fazem parte da primeira posição da hierarquia celestial na mitologia angélica, ou seja, os que estão mais próximos de Deus. É provável que seu nome tenha sido uma homenagem à santa toscana da Idade Média Serafina ou Fina (1238–1253). Ela escreve no hospital em 17 de setembro de 1936: “Deus Nosso Senhor disse que eu, Séraphine, sua filha, sou a sua serva mais fiel nesse universo” (CLOAREC, 2008, p. 13).

84 Para estudos nacionais referentes a Camille Claudel (1864-1943), ver as pesquisas de Ana Priscila Nunes da Costa (2015 e 2018/UFRGS).

vida nas condições mais lamentáveis possíveis. Seu atestado de admissão de 26 de fevereiro de 1932 mostra um laudo médico quase surrealista:

Tem psicose crônica com ideias de grandeza: ela é pintora; ela vai para a Espanha para se casar com um ex-capitão - ideias de perseguição: veneno, veneno de rato, um advogado quer abusar dela - alucinações auditivas: ouve a voz de sua irmã falecida, a voz de Deus e da Virgem - Ideias delirantes imaginativas com suporte mítico - Alucinações visuais - Estado atual de euforia - Delírio em evolução há vários anos - Cartas de denúncia, alvoroço noturno, escândalo na catedral. Bócio. Tez pálida. Admitida. (ORTAS-PERRETTI, 1965, p. 273).

Essa é uma artista que avança lentamente da miséria à glória, e depois, da originalidade ao vazio. Foi graças a um pequeno livro da pintora, escritora e psicanalista francesa Françoise Cloarec (2008), adquirido em uma livraria especializada em escritos de mulheres e escritos feministas⁸⁵, que segui buscando informações. Na capa do livro já bastante manuseado, um detalhe da pintura *Granades sur fond vert* (1930) revela vermelhos suculentos e verdes *vintages*, formando uma imagem como as das ilustrações botânicas antigas.

Após uma hora de viagem desde Paris, chega-se à região de L'Oise, onde ficam Senlis, Clermont e Arsy, essa última a cidade onde Séraphine nasceu, num dia 03 de setembro, o mesmo de minha mãe. Senlis é uma cidade de caráter misterioso, de outro tempo. O ar parece macio, a luz muito amarela. Cheiro de orvalho misturado com cravo e madressilva. Senlis está à margem. Ir conhecê-la não é apenas abrir um guia e seguir um passeio pré-estabelecido. É se perder no entrelaçamento dos becos e das janelinhas, flertando com a memória de uma artista que parece perdida. Quero poder ver as dez telas que se encontram no museu local.

Uma pintora mulher que pinta flores e plantas, e somente isso, parece destoar de outras já citadas aqui. Além disso, uma mulher que pinta flores e plantas cai naquele buraco de preconceito que envolve “mulheres que pintam flores”. Mesmo que Van Gogh tenha pintado flores, inspirado na mesma região: *L'Oise*.

Quase ninguém conhece o destino prodigioso que fez de uma humilde empregada essa surpreendente pintora do século 20, raramente exposta nas paredes dos maiores museus do mundo, mas que, no entanto, mantém alguma coisa de sua autoria escondida em seus acervos, como podemos ver nessa foto, feita durante estudos de restauros no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), em obras que aparentemente utilizaram materiais estranhos na composição, desde ouro a sangue e óleos vegetais (Fig. 25).

A obra em questão é *Arbre du paradis*, tela de quase dois metros de altura datada de 1928. O título (*Árvore do Paraíso*) sugere uma preocupação com temas religiosos, e o arranjo de folhas na tela parece joias, pequenos tesouros brilhantes, que remetem às cores dos vitrais das igrejas góticas de Senlis. A artista achata os elementos da paisagem em um único plano, onde vemos uma árvore que se estende diagonalmente por cima de um veio de água, enquanto a grama se entrelaça com o céu. O que pensar de suas obras tão singulares, vindas de quais abismos secretos e por quais originais motivações? O que impulsionaria essas mãos, capazes de criar flores imaginárias e brilhantes, após esfregar tanto assoalho e alvejar tanta roupa?

Pouco se sabe de sua infância, apenas que sua mãe trabalhou cuidando de animais nas fazendas locais, e seu pai consertava relógios e “pequenas máquinas”. Adeline Julie Mayard (ou Maillard) morre quando a bebê Seraphine tem apenas um ano, e seis anos mais tarde,

⁸⁵ Librairie des Femmes, Rue Jacob 75006, Paris.

seu pai desaparece - alguns biógrafos sugerem alcoolismo, outros a guerra franco-prussiana (1870-71). Com sete anos, fica órfã, junto com mais três irmãos. Todas iniciam trabalhos domésticos nas casas vizinhas, e ela seguirá a vocação da mãe, na ordenha, alimentando animais, limpando cocheiras e por vezes dormindo com as ovelhas. Assim inicia sua vida como serva e doméstica, como a de Felicie, a humilde heroína de Flaubert, ou Angélique, de Zola. Mas ela comunga com a natureza, e dorme pelos campos entre os caminhos. Em cartas queixosas no final da vida, a maioria endereçada à polícia local durante sua internação, ela irá lembrar, com pesar, desses animais. Compara-se a eles, que sentiam frio e fome.

Por meio da irmã mais velha, Séraphine irá trabalhar como empregada doméstica em Paris, aos 13 anos. Um ano e meio depois, ela irá trabalhar na cozinha da Condessa de Beaumini, em Compiègne. No entanto, a partir de 1881, ela volta para sua região de origem, e reside por 20 anos na Congregação das Irmãs do Convento de *La Charité de la Providence*, em Clermont. Que posição ela tinha neste mosteiro não se sabe. Talvez fosse apenas uma serva, ou uma irmã leiga. No entanto, é sabido que não fez os votos, pois não tinha dote para ofertar. É quando desenvolve uma profunda devoção religiosa, sobretudo à Virgem Maria, que teria inspirado a sua vocação como artista.

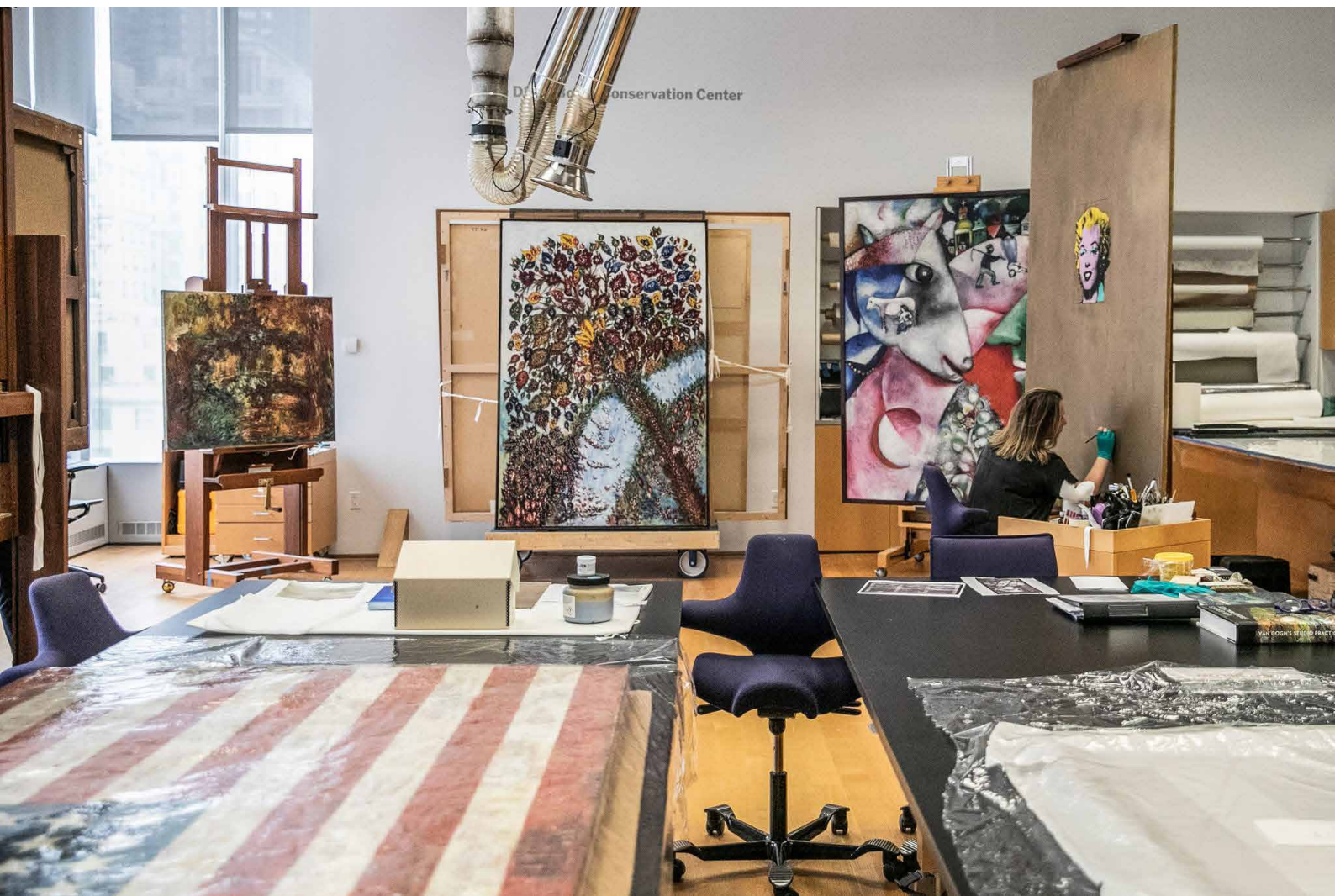


Fig. 25 - Emily Mulvihill, conservadora de pinturas, trabalha em “Gold Marilyn Monroe” de Andy Warhol. Atrás dela estão obras, a partir da esquerda, de Claude Monet, Séraphine Louis e Marc Chagall. Na mesa a frente, obra de Jasper Johns. Foto de Jeenah Moon para The New York Times, outubro de 2019. Fonte: <https://www.nytimes.com/2019/10/03/arts/design/moma-renovation.html>.

Em 1901 ela deixa o mosteiro de Clermont por razões desconhecidas. Não sabemos se ela saiu voluntariamente ou se foi forçada a fazê-lo, mas relatos em biografias dão conta de que a Madre Superiora seguiu a visitando frequentemente, até pouco tempo antes de sua internação compulsória. Escritos em fim da vida relatam satisfação em estar “longe da calúnia e realidades materiais”, assim como estranhos casos sobre abortos e padres assassinos⁸⁶.

A partir de 1903 em diante encontra-se registro dela trabalhando para várias famílias burguesas em Senlis, como empregada ou governanta. Desistia de alguns trabalhos por serem pesados demais ou por não gostar dos patrões. Trabalhou com uma tal Madame Mony, a qual tinha apreço, mas quando fica viúva e muda-se para Paris, Séraphine se recusa a ir junto, alega ter trauma da cidade, do qual se desconhece o motivo.

Em 1905 Séraphine trabalhou para um certo advogado Chambard em Senlis. É quando começa modestamente a pintar flores e frutas em utensílios domésticos, papéis, caixas, latas, painéis de madeira, vasos, jarros, garrafas e pratos (Fig. 26). Ela usava uma tinta lacada chamada Ripolin, inventada em 1889. Essa tinta industrial e muito líquida aderiu a quase todas as superfícies e resultou em uma aparência esmaltada, luminosa e muito resistente à água. Apesar das ironias da esposa do advogado, o filho teria a incentivado, e a presenteado com pincéis e tintas. Os relatos dão conta de que existiram muitas obras dessa época, que ela presenteava a todos da cidade, no entanto foram perdidas ou destruídas com o tempo. O que teria acontecido com essas pequenas peças que ela trocou por comida?



Fig. 26 – Séraphine Louis. *Pot à Crème*, 1915.
Cerâmica em terracota pintada com Ripolin.
Fonte: Musée D’Art et D’Archéologie de Senlis (França).

⁸⁶ Ao longo dos seus últimos dez anos de vida, de julho de 1932 a dezembro de 1942, as notas que mencionam seu comportamento mostram que ela cita o que relatam como confusas ilusões: ela tem um noivo rico chamado Cyrille, costura e borda um vestido de noiva, fala com Deus, com os santos, com o diabo, com a Virgem. Um tabelião quer abusar dela, um padre a quer, alguém quer envenená-la, pegar seu dinheiro, lançar feitiços nela, ela é uma agente policial secreta, testemunhou durante um sábado crimes terríveis no convento, com a cumplicidade dos padres. O tema gravidez e gerar um bebê sendo virgem são corriqueiros.

Sua paleta de cores ainda era então restrita, mas inicia a fazer suas próprias misturas, diluindo agentes corantes “secretos” em Ripolin branco, adquirido na drogaria da cidade. Ela permanecerá fiel à tinta Ripolin por toda a sua vida como pintora, mesmo que mais tarde vá utilizar óleo e vernizes mais sutis. Ela mistura ninguém sabe com o quê - com ciúmes, mantém para sempre esse segredo.

O fato de Séraphine Louis ter ousado pintar enquanto era uma simples doméstica costumava constrianger a classe média da cidade, com algumas exceções, como no caso do ilustrador Charles-Jean Hallo, que mantinha seu ateliê aberto para ela entrar e pegar materiais, caso desejasse. A filha de Charles Hallo conversou com a autora Cloarec sobre Seraphine. Ela ainda era uma criança quando a via, tímida e silenciosa, indo e vindo entre as casas:

Ela estava confortável conosco, ia e vinha a qualquer hora do dia, sempre encontrando nossa porta aberta. Se não estivéssemos lá, ela colocaria o equipamento na frente da porta e começava. Papai pensava nela como alguém original, mas ele amava a pintura dela. Ela parecia muito feliz. (CLOAREC, 2008, p. 37-38).

Por volta de 1906, Séraphine decide alugar um pequeno quarto no sótão da casa número 1 da Rue du Puits Tiphaine, onde morou por cerca de 25 anos. Após trabalhos braçais durante o dia, pintava a noite à luz de velas, sobre seu próprio teto, sem ninguém para vigiá-la. Diz-se que entoava canções religiosas, que eram ouvidas nos dias quentes de janela aberta. Durante os próximos seis anos ela aprende o máximo que pode, faz seus próprios experimentos, compõe suas misturas, inventa sua técnica. Sua paixão é livremente expressa, sempre a noite, sempre pintando conforme lhe vem à mente, sem usar modelos ou referências comparativas. Hallo reconhece a inegável originalidade de Séraphine, e em várias ocasiões a convida para participar de uma exposição anual da cidade, mas ela sempre recusa.

Até que seu considerável corpo de trabalho é descoberto em 1912 pelo colecionador de arte alemão Wilhelm Uhde. Esse é o mesmo ano em que ela alega ter recebido um comando imperativo e divino da Santíssima Virgem (ou de um anjo, a versão varia), lhe ordenando que pinte. Ela localiza esta aparição de Nossa Senhora às vezes na catedral de Senlis, às vezes em seu apartamento. Ela está com 42 anos e se apressa em obedecer.

Na vanguarda da vanguarda, este colecionador, crítico de arte e negociante interessou-se primeiro por Picasso, Braque e o “Douanier” Henri Rousseau, a quem dedicou sua primeira exposição em 1908. Uhde vai residir por algumas semanas do verão em Senlis, quando emprega uma mulher para fazer o trabalho doméstico. Durante uma noite com amigos, ele vê uma natureza morta com maçãs e permanece em silêncio. Fica mais surpreso ao saber que a faxineira era a artista.

Ele a encoraja, compra alguns quadros, escreve sobre ela em revistas especializadas. Vende algumas telas em Paris e nos Estados Unidos. Séraphine segue pitando e limpando. Produz seu próprio vinho tônico, que lhe dá energia. Não revela a fórmula, é outro segredo. Oferece a Udhe quando ele se sente cansado. Conversa com anjos no quarto, enquanto pinta. Ela tem certeza de sua missão, ela tem que responder ao chamado, acredita nele. Ela está bem, saudável, feliz, trabalhando e criando. Pintar seria um antídoto para não cair em algum lugar perturbador? Fora do quarto conversa com flores, árvores e plantas. Fala de seus pensamentos, coloridos, floridos, sem palavras.

Louis era uma artista consumida por uma necessidade irreprimível de criar, “essa famosa necessidade interna de que falava Kandinsky”, termos empregados por Bertrand Lorquin, conservador do Musée Maillol em sua introdução à exposição Séraphine Louis dite Séraphine de Senlis, no Musée Maillol em Paris, que funcionou de 1 de outubro de 2008 a 18 de maio de 2009. (Lorquin apud CLOAREC, 2008, p. 76).

Em pouco tempo a Primeira Guerra os separa, ele precisa voltar para a Alemanha. Sua coleção é confiscada e vendida em 1921. Eles só restabelecem contato em 1927.

Nesse ano, depois de muita hesitação, ela apresentará três pinturas na exposição da cidade⁸⁷, por insistência de Hallo. Uhde - de volta à França e morando em Chantilly - retorna à cidade, percebe que sua arte floresceu. Apesar da zombaria de alguns artistas locais, que exaltavam a “grande arte nacional”, ela é a única que vende as telas. Uhde as compra, e revende para grandes museus, na França e Alemanha. Escreve sobre ela, e Paris se alvoroça. Sob seu patrocínio, a artista começou a pintar grandes telas e alcança destaque como a grande pintora *naïf* de sua época. Séraphine se joga de cabeça na pintura, até o ponto de exaustão. Em 1929, Uhde organiza uma exposição, “Pintores do Sagrado Coração”, que apresentava a arte de Louis, lançando-a em um período de sucesso financeiro que ela nunca conhecera antes - e que estava mal preparada para administrar. Ela irá expor junto com os grandes modernistas da época, em vários países, sem nunca sair de Senlis.

Séraphine Louis pintou uma flora abundante, extravagantemente colorida e luminosa. Suas composições se tornam mais complexas e exóticas nesse período. Sua disposição de representar fielmente os padrões está diminuindo: à beira da abstração, suas pinturas místico-religiosas mostram principalmente plantas e revelam uma imaginação pictórica incomum.

Suas telas são fantasias cintilantes nas quais árvores, frutos e flores se tornam sensuais ou perturbadores. Por vezes nos surpreendem, quando descobrimos olhos, bocas, coisas escondidas ou que nossa imaginação parece permitir. Os ingredientes incomuns que ela nunca revelou resistiram ao tempo com uma vivacidade brilhosa, sobrenatural. Ela domina o manuseio da esmaltada Ripolin e das tintas à óleo. Textos expositivos sugerem que ela roubava óleo das capelas, com aval da Virgem Maria, algumas vezes misturando o próprio sangue para atingir os vermelhos ideais. Era o seu dote, sua oferenda. Às vezes, sua assinatura (normalmente “S. Louis”) é entalhada por uma faca, revelando um fundo de cores contrastantes. A saturação dos componentes ornamentais difere muito da arte decorativa e ingênua. Parece intimamente ligada ao fenômeno da acumulação e da repetição. A partir de 1927 ela só pinta grandes telas, que ela produz no chão, à maneira de Jackson Pollock. Essa ampliação não se limita a uma simples mudança de escala, parece mais o amadurecimento de uma obsessão. Apesar do inegável desenvolvimento formal de sua produção, a carreira de Séraphine Louis, ao contrário de Monet (com seus *Nenúfares*, por exemplo), atesta uma gestualidade e ideia de fixação, ao invés de maturação. Todas essas oferendas, que assim saturam a tela ampliada, agem como uma amplificação inebriante de um mundo muito particular.

Em Senlis posso observar duas grandes telas com nomes de árvores bíblicas, incluindo outra “Árvore do Paraíso”, diferente da que se encontra em Nova York. *L'Arbre de Vie*, de 1928 (Fig. 27) apresenta uma árvore com a copa em formato redondo, o chão parece feito de penas de pavão. Tudo se desenvolve sobre um fundo verde, bege e azul. Suas folhas, predominantemente vermelhas e azuis, gradualmente se endireitam e cobrem quase toda a superfície da tela. Elas são adornadas com longos toques coloridos que parecem ser inspirados em penachos. Pequenos pontos brancos aprimoram e animam essa composição. Vista de perto, parece que a tela implodirá em chamas a qualquer momento.

⁸⁷ *Société des Amis des Arts*, no Hôtel de Ville, em Senlis.



Fig. 27 – Séraphine Louis. *L'Arbre de Vie*, 1928.
Ripolin e óleo sobre tela. 144 x 112 cm.
Musée D'Art et D'Archéologie de Senlis (França).

L'Arbre de Paradis, de 1929/1930 (Fig. 28) parece igualmente ambiciosa, marcada por uma percepção animista da vida e uma forma de sublimação mística e erótica: penas de folhas, flores, frutos celestiais adornados com cílios, plantas flamejantes e cores fantásticas assombram nossos olhos. A sua imaginação visionária e os seus dotes de colorista permitiram-lhe criar obras cujo opulento carácter decorativo evoca os tecidos do Oriente. A tensão entre o tronco inclinado para a direita e a massa de folhagem que floresce para cima traduz uma quebra de ordem e harmonia. Suas obras não contam uma história que existe, elas nos mostram as inéditas. Séraphine compõe suas pinturas com os elementos que ela conhece, sem conviver nem absorver a cultura do seu tempo⁸⁸. Ela diz que pinta de memória, mas qual seria? A dos campos de flores silvestres, a luz amarela morna de Senlis, o cheiro da grama das trilhas por onde dormia na infância?

Uhde seguirá promovendo pintores autodidatas como Henri Rousseau, André Bauchant, Camille Bombois, Louis Vivin e Séraphine de Senlis, os *Modern Primitives*, recusando o qualificador “naïfs”. Os ingênuos seriam imediatamente legíveis, o que aparentemente não seria o caso das pinturas de Séraphine. Em 1929 ele organiza uma exposição, “Pintores do Sagrado Coração”, que apresentava a arte dos Cinco Mestres Primitivos, fazendo sucesso⁸⁹ de público e crítica. A sua abordagem insere-se numa forte corrente da arte desde o final do século XIX, que repensa os dogmas da arte erudita em favor de outras expressões culturais ou populares. A sua defesa da genialidade do coração e da intuição, diferente do talento racional e intelectual, foi reconhecida em 1948 com a criação de uma sala no Museu Nacional de Arte Moderna (*Palais de Tokyo/Paris*).

Então, em 1930, com os efeitos da Grande Depressão destruindo as finanças de seus patronos, Uhde não teve escolha a não ser parar de patrocinar Séraphine. Junto do colapso do mercado vem o colapso da artista, que havia, supostamente, “dilapidado” todo seu patrimônio. Como? De quanto falamos? Não se sabe.

Em 1932 ela é tirada da rua e internada com “psicose crônica”. As alegações falam de grandes delírios: ela é uma grande pintora, lhe roubaram dinheiro, zombam dela. É impossível não comparar com Claudel, nascida no mesmo ano que Séraphine. Os diagnósticos, proferidos pelos médicos homens e por sabe-se lá quem as carregou até as instituições, sempre terão maior valor que seus protestos.

Como Claudel, que abandona a escultura, Séraphine nunca mais irá pintar, interrompendo seu silêncio e resignação apenas para escrever centenas de cartas endereçadas às autoridades, implorando para sair, e denunciando particularmente sua fome e a de seus bebês imaginários, que também choram de frio. Ela reclama da falta de comida em comparação com o dinheiro que dá para a instituição. E se não fosse delírio? Senlis sofria igualmente com a crise, confinam a empregada e cobram por sua “manutenção”. Cloarec relata que na década de 1980, durante sua pesquisa, alguns supostos parentes na cidade tentam lhe vender falsificações. Isso me diz alguma coisa.

Essa é uma mulher que havia passado 68 anos de sua vida trabalhando e convivendo pacificamente com uma variada comunidade, e agora reclama algum direito e reconhecimento. Ela é claramente louca? Diante de suas pinturas, onde nos deparamos com a insanidade? Onde estão nas telas os escândalos da igreja, os abusos, a megalomania, a virgindade? Que necessidades existiriam, reais ou intencionalmente premeditadas, de enclausurar Séraphine? No momento em que ela produzia arte, sua vida psíquica se manteve estável. Se obras de arte são criações, é porque não são meras projeções dos conflitos da

⁸⁸ Séraphine ficou sempre à margem das tendências artísticas contemporâneas a ela. É claro que enquanto fazia o trabalho doméstico com Uhde, deve ter tido acesso a outras obras, como as de Rousseau, por exemplo.

⁸⁹ Posteriormente dedicou-lhes um livro: *Cinq maitres primitifs* (Rousseau, Vivin, Bombois, Bauchant, Séraphine). Ed. Dauty: Paris, 1949.

artista, mas talvez o esboço de sua solução. A pintura é a maneira que ela encontrou para existir, não um diagnóstico, e tampouco um trabalho terapêutico.

Sem dúvida, o reconhecimento dela como pintora ampliou um delírio já existente, porém, inofensivo. Parece que o apoio de Uhde permitiu que ela ficasse serena (ele relatava sua humildade ao receber elogios). Ela está no melhor momento de sua vida quando compreende seu espaço – como empregada, depois como artista reconhecida e importante. Ela confirma sua identidade como pintora, sua existência. Quando a crise econômica e o abandono lhe atingem, ela não pode mais ser nem faxineira, nem uma artista. Seu lugar no mundo desaparece e o circuito social a exclui. Não acredito que a loucura tenha feito de Séraphine uma pintora, prefiro pensar nela como uma artista original, que pela maior parte de sua vida conseguiu se desviar da insanidade.

Em 1939 restam apenas três médicos e três internos para cuidar de 4.500 pacientes no asilo de Clermont-de-l’Oise, os demais foram enviados à guerra. Ela sofre infecções por fraturas e por comer lixo e objetos no hospital, durante a ocupação nazista.

Enquanto isso, seu trabalho foi mostrado na exposição *Les maîtres populaires de la réalité*, organizada pelo Musée de Grenoble em 1937, em Paris e depois em Zurique e Londres. Alfred Barr adaptou a exposição como *Masters of Popular Painting* (1938) para o MoMA de Nova York. Em 11 de dezembro de 1942 Séraphine Louis, interrompida dez anos atrás, morre de fome aos 78 anos, e será enterrada numa na vala comum, jamais identificada.

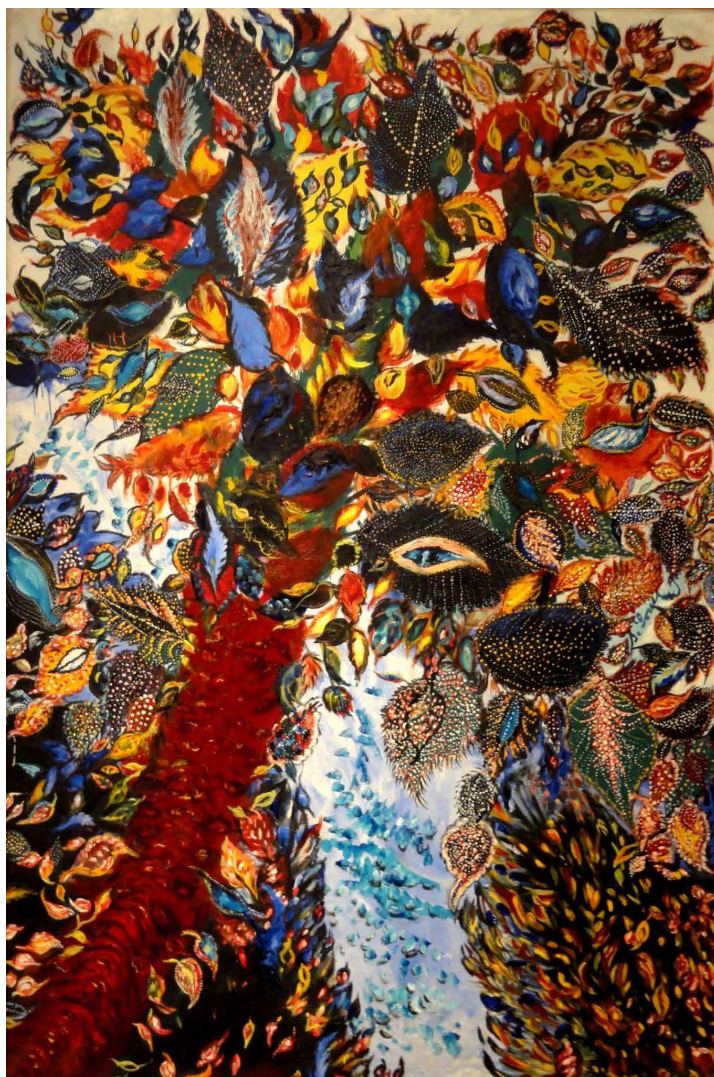
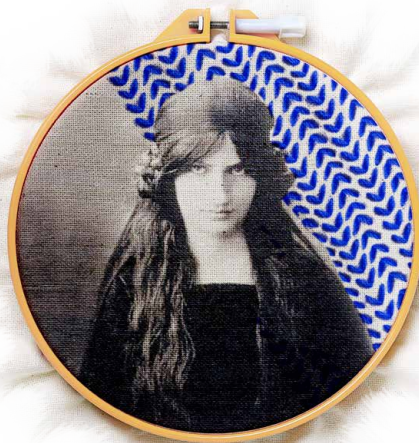


Fig. 28– Séraphine Louis.
L'Arbre de Paradis, 1929-30.
Ripolin sobre tela. 195 x 130 cm.
Musée D'Art et D'Archéologie de
Senlis (França).



Jeanne Hébuterne

(1898 – 1920)

Jeanne Hébuterne nasce em uma família de classe média austera. Em 1916, com apoio de seu irmão, o pintor André Hébuterne, ela estuda pintura na Academia Colarossi, em Paris, uma das primeiras que aceitavam mulheres. Por intermédio da escultora Chana Orloff (1888 – 1968), será lá, em uma festa de carnaval estudantil, que irá conhecer Amadeo Modigliani, o *enfant terrible* do Modernismo⁹⁰. Ele eventualmente dava aulas na instituição. Da mesma forma que Claudel, que também foi estudante da Colarossi, ela irá se apaixonar pelo artista, anos mais velho do que ela. Hébuterne tinha 16 para 17 anos e Modigliani 33.

Lembrada como uma alma amorosamente devotada⁹¹, sua extrema fidelidade ao amante não a poupou de um relacionamento extremamente tóxico, como diríamos hoje. Violento quando está bêbado, ele é doce e romântico com o estômago vazio. Por diversas vezes a polícia foi acionada por vizinhos devido a constante violência doméstica, e pelo menos uma vez ela teria sido arrastada pelas ruas de Paris pelos seus longos cabelos ruivos.

Após uma sucessão de vários casos amorosos⁹², Modigliani inicia um relacionamento com a estudante de arte em 1917. Desafiando sua rígida família católica, que o consideravam um judeu devasso, alcóolatra, drogado e tuberculoso, ambos rapidamente irão morar juntos, no estúdio bastante humilde do pintor. Ela rompe com a família enquanto seu irmão protetor não volta da guerra, e assim inicia um processo de isolamento social bastante importante no seu sistema de apoio. Essas imagens rebeldes e dramáticas da biografia de ambos nos remetem a uma mistura do maneirismo italiano da velha guarda e do modernismo francês de vanguarda – mas a perspectiva de posar e viver em um estúdio infestado de ratos, em Montmartre, e depois em Montparnasse⁹³, não parece ser exatamente poética.

⁹⁰ Modigliani passou despercebido durante grande parte de sua vida, tendo realizado apenas uma exposição (Galeria de Berthe Weill, em 1917, cancelada devido à nudez polêmica dos retratos), mas hoje seu trabalho alcança preços impressionantes em leilões, comparados em valores com obras de Pablo Picasso. Ele legitima o conceito de “gênio maldito”, termo que descreve artistas considerados excelentes somente após sua morte.

⁹¹ Em seu epitáfio lemos: “Companheira devotada ao sacrifício extremo”.

⁹² Dentre as “musas” pintadas mais conhecidas estão a poetisa russa Anna Akhmatova (1889 – 1966) e a escritora, jornalista e poeta Beatrice Hastings (1879 – 1943), que anos mais tarde, frustrada com a subestimação pública de suas realizações, acabará cometendo suicídio.

⁹³ Os relatos biográficos sobre Jeanne Hébuterne podem ser lidos em dois únicos livros, *Into the Darkness Laughing*, de Patrice Chaplin (1990), que negativamente romantiza a toxicidade da relação e enaltece a força de Jeanne diante das traições e violências, e *Je Suis Jeanne Hébuterne*, de Olívia Elkaim (2017). Deparei-me com uma dificuldade imensa de encontrar material, mesmo acadêmico ou em forma de artigos sobre essa artista. Ela realmente não é mencionada nem mesmo em listas de mulheres da vanguarda moderna parisiense, em parte por sua breve carreira e vida, em parte pela ocultação de suas obras.

O pintor que colecionava amantes podia ser cruel com ela, e se conjectura que, da mesma forma como era um crítico feroz de suas próprias obras, assim deve ter sido com a “discípula”. Ainda assim, a crítica hoje considera que as melhores pinturas da carreira dele retratam Jeanne - vinte telas no total -, nenhuma em nudez, como as que realizou com outras modelos. É dessa forma que conhecemos Jeanne Hébuterne, pelas pinturas de Modigliani, pela descrição de sua tez clara e beleza jovial, nunca por sua própria obra - muito breve, como sua vida. Como diria Chadwick:

A transformação bizarra e muito comum da artista mulher como uma criadora por direito próprio, no tema de formas representativas constitui um leitmotiv na história da arte. Confundindo sujeito e objeto, isso enfraquece a posição e o discurso da artista mulher como indivíduo ao generalizá-la. (CHADWICK, 2019, p. 155).

Chadwick também irá citar Duncan, concordando que “o mito da vanguarda da liberdade artística individual é construído sobre desigualdades sexuais e sociais” (CHADWICK, 2007 p. 280). O tema da fêmea é diminuído à “carne”, um corpo sem identidade para o artista e para o espectador. A forma feminina é transformada, com base no desejo e na potência sexual do artista.

Seu nome passa a ser constantemente relacionado à função de musa do pintor genial, que personificou o modo de vida dos artistas parisienses do começo do século em seu tom mais melancólico e essencial, expressão de um sentimento de decadência, vinculado ao discurso Europeu no *fin-de-siècle*. Na oficina sem aquecimento onde moram, ela se dedica à pintura, mas também à fotografia e ao design de roupas e jóias. Ela engravida. Em 1918, o agente e amigo de Modigliani, Léopold Zoborowski, convence o casal a se instalar em Nice, na esperança de vender suas pinturas para ricos que iam para a Riviera no inverno. Lá, Jeanne pinta o retrato do amigo, o também pintor modernista Chaïm Soutine, antes de dar à luz a uma menina, declarada nascida de pai desconhecido.

Neste raro óleo sobre tela (Fig. 28), ela nos apresenta uma presença inquisidora, com uma paleta de tons quentes ocres e tons frios harmoniosamente justapostos, como se representassem as múltiplas facetas da personalidade do seu modelo. Soutine é representado como um dândi burguês, bem diferente da figura de trabalhador modesto com que gostava de ser conhecido⁹⁴. O tratamento dado à tela, as pinceladas visíveis, o espaço abstraído, a estrutura esquemática, remetem aos estilos pictóricos desenvolvidos na modernidade. Não há fidelidade correta nem intenção de ilusão da matéria, volume e espaço, como era ensinado nas academias. Críticos diante das poucas obras sobreviventes de Hébuterne apreciam ressaltar que ela usava as mesmas composições de cores que seu amante, ao invés de resgatar sua afinidade inicial pictórica com os Nabis e admiração por Cézanne. Além disso, para um casal que vivia em estado de pobreza, seria naturalmente óbvio utilizar os mesmos materiais, os mesmos pigmentos. Em *Old Mistresses: Woman, Art and Ideology*, Griselda Pollock e Rozsika Parker examinam o papel do estereótipo feminino na elaboração da história da arte:

Perguntamos por que pinturas de mulheres foram apartadas de pinturas de homens e por que a arte das mulheres, em toda sua diversidade, foi descrita como homogênea. Revelamos que o estereótipo feminino é um dos principais elementos da construção da atual visão da história da arte. A maneira específica de apresentar o trabalho de mulheres – a afirmação constante da fraqueza feminina da arte de mulheres – sustenta a dominação da masculinidade e da arte masculina. (PARKER, 2019, p. 98)

⁹⁴ Uma busca esforçada via online nos revela outros três retratos à óleo de sua autoria, um de seu irmão, um de sua mãe e outro de Modigliani. Alguns desenhos também foram preservados e aos poucos vêm sendo revelados.

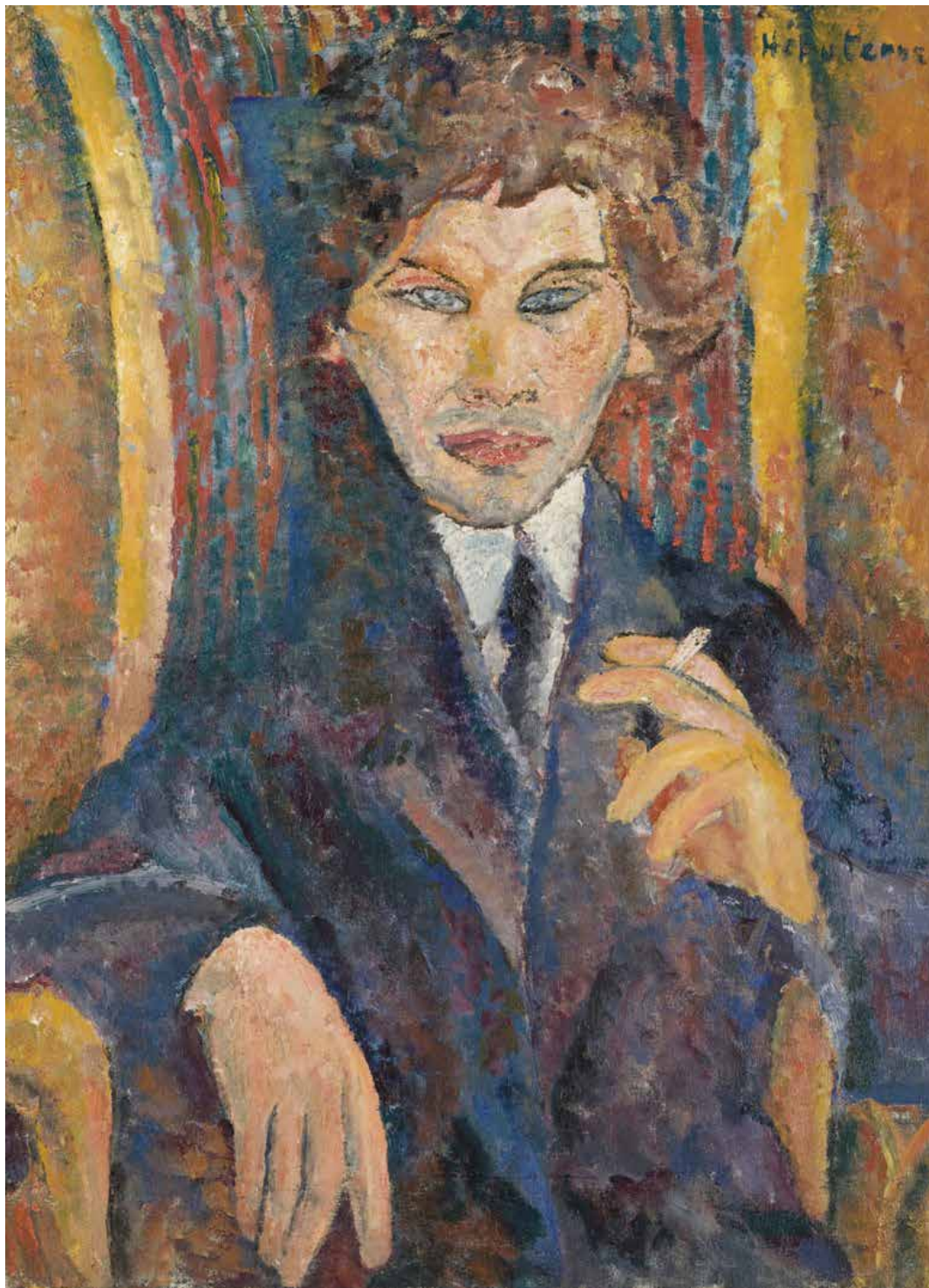


Fig. 28 - Jeanne Hébuterne. *Portrait de Chaim Soutine*. 1917.
Óleo sobre tela, 73,4 x 54,5cm.
Vendido por € 73.000 em 2 de dezembro de 2008 pela Christie's/Paris.

De volta à Paris, com uma filha pequena, a jovem Jeanne Hébuterne passa os dias lavando fraldas na água gelada enquanto o companheiro se entorpece tentando evitar as dores da doença. Ele sofre desde jovem com o comprometimento dos pulmões, agravados durante seu tempo dedicado a escultura. Modigliani reconhece a primeira filha quando Hébuterne anuncia estar grávida novamente. Promete se casar com ela, o que nunca irá ocorrer, alegando ter perdido os documentos. Ela está sozinha, não pinta e nem cria mais nada. Ambos passam fome, ele bebe e ela come sardinhas, uma vizinha piedosa por vezes os alimenta. Com um comportamento cada vez mais destrutivo, Modigliani afasta todos os seus amigos. Como um típico homem italiano trataria sua esposa, ele não permite que ela o acompanhe em suas bebedeiras, mandando-a para casa, a esperar por ele. Quando pinta e dorme com outras modelos, não permite que fique no estúdio. Ela não tem um teto todo seu.

Jeanne começa a desaparecer e sacrifica seu desejo artístico para cumprir seu papel de mãe, cuja história é curta. Pouco mais que três anos de paixão, declínio da psiquê e miséria financeira. A boa musa, como a boa mãe, abnegadamente concede amor incondicional ao artista masculino. Só ela possui o poder de fertilizar um homem - que então concebe a obra de arte. (As peças de Ibsen, por exemplo, estão repletas de referências a obras de arte como “filhos dos homens”; já as crianças reais acabam morrendo, apenas a obra de arte perdura). Os homens fazem arte, as mulheres fazem bebês; e como os homens não podem fazer bebês, as mulheres não devem fazer arte. O medo da mulher artista é profundo. Se a mulher pudesse fazer filhos e obras de arte ao mesmo tempo, o homem poderia ficar reduzido a adorá-la em silêncio, infantilizado para sempre. A mulher artista é uma criadora impiedosa, egoísta. As mulheres não devem agir como artistas, sob pena de serem culpadas por afundar a família em colapso.

Modigliani morre em 24 de janeiro de 1920, em delírio alcoólico e muito doente. A vizinha os encontra: Jeanne, grávida de oito meses, abraçada ao moribundo, na cama. No mesmo dia, ele é hospitalizado e a mãe consegue fazer pai e irmão a trazerem para casa. Após uma noite de vigília, e aproveitando o fato de o irmão ter cochilado ao amanhecer, Jeanne se atira do quinto andar, interrompendo de vez sua trajetória e de seu filho não nascido, um dia após a morte do companheiro. Ela tinha 21 anos.

É possível que a carreira artística de Jeanne Hébuterne seja provavelmente a mais curta na história da arte, normalmente resumida a três linhas: ela estudou na Academia Colarossi em Paris em 1916, produziu suas primeiras pinturas em 1917 e terminou sua vida tragicamente, menos de 48 horas após a morte de Modigliani, em janeiro de 1920. O irmão André, sentindo-se culpado por iniciá-la na vida artística, irá destruir a maior parte de sua obra, guardando algumas telas que consideraria mais importantes em um porão, que só irão ser descobertas após sua morte, em 1992, aos 98 anos. Assim, ele contribui no silenciamento da história de Jeanne como artista.

A criança sobrevivente será criada por uma irmã de Modigliani, sem conhecer a história dos pais até ser adulta, considerada um tabu por ambas as famílias. Ela irá escrever uma biografia sobre o pai pintor⁹⁵. Em seu relato, conta uma lenda que ouviu de parentes: sua mãe protestava aos prantos uma necessidade em ser fiel na fatídica noite. Diz que, sabendo que estava morrendo, Modigliani teria pedido a ela para segui-lo na morte, “para que eu possa ter minha modelo favorita no paraíso e com ela desfrutar da felicidade eterna”. Ela cumpriu o pacto. (MODIGLIANI, 1958, p. 98).

Outras telas, cerca de 15 trabalhos, estariam espalhadas em coleções privadas, compradas quando pouco ou nada valiam. Duas telas foram adquiridas por Jonas Netter, um dos primeiros compradores da Modigliani.

⁹⁵ Arte-historiadora Jeanne Modigliani (nascida Giovanna Hébuterne), 1918 -1984.

Pintado em 1919, *Femme au chapeau cloche* (Fig. 29) faz parte das poucas pinturas executadas por Hébuterne que sobreviveram ao tempo e aos homens. A particularidade da obra reside ainda na paleta ousada usada pelo artista - especialmente aquele amarelo elétrico da cortina, vibrando no fundo da composição -, o estilo quase maneirista usado para delinear o pescoço alongado da modelo e o tratamento facetado da superfície pictórica. O assunto em si é revelador: trata-se de uma mulher sentada com segurança, usando um elegante chapéu - popular no início dos anos 1920 - um emblema da mulher libertada (a *garçonne*). Existe uma foto onde ambos aparecem no estúdio, ela posa sentada mais ao fundo, com essa mesma curvatura do seu longo pescoço⁹⁶. Os retratos que Hébuterne pinta possuem um campo de visão estreito, e suas feições assumem um aspecto escultural, de simplificação modernista. Aqui o rosto, o torso e os braços assumem um volume de formas ovais, o que lhe rendeu a rasa crítica de estar criando cópias da obra do amante. Nesse sentido, devemos lembrar que as feições delgadas, ovais e alongadas das figuras poderiam muito bem aludir às cabeças e demais criações de Brancusi - com quem Modigliani aprendeu a esculpir, e de quem ninguém o acusa de copiar. Sobre essa pintura, a autora Olívia Elkaïm irá descrever um relato em seu livro, em forma de diário:

Eu quero me libertar da influência de Modigliani. Emancipar-me, sim, encorajar-me a não seguir mais a suavidade do seu traçado, o seu caloroso cromatismo, e encontrar o meu caminho. Já não assino "JH", mas sim Hébuterne com orgulho, mostrarei os meus desenhos a um destes comerciantes que abundam nas alturas de Nice. Por que não? No café esta manhã, eu pintei uma mulher usando um chapéu cloche e uma bolsa de couro roxo nas mãos. Uma dessas burguesas bem vestidas, seguras de si. (HÉBUTERNE apud ELKAIM, 2017, p. 116).

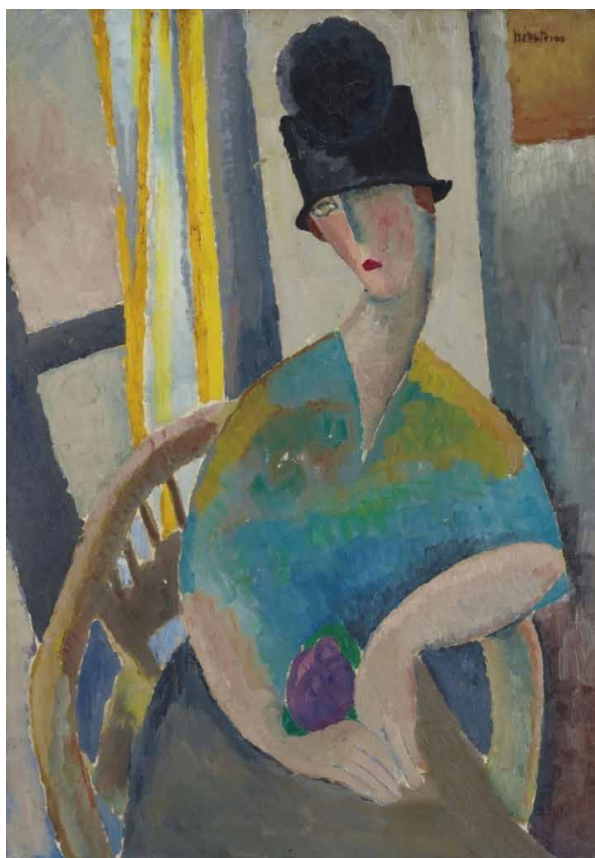


Fig. 29- Jeanne Hébuterne.
Femme au Chapeau Cloche, 1919
Óleo sobre tela, 92.2 x 65.3 cm
Coleção privada. Valor de compra final EU
478.000 (Christies Paris).

A dinâmica de emancipação sexual das mulheres que se implanta na década de 1920 em torno das figuras da Nova Mulher e da garçonne coincide com um movimento de ruptura com as regras acadêmicas que paradoxalmente resulta em uma marginalização das mulheres da vanguarda ou mais precisamente no fortalecimento do casal heterossexual, e depois no casamento como vetor de integração das mulheres no mundo artístico. Marie-Jo Bonnet irá afirmar que o casamento foi no século XX o que a Academia Real era no século XVIII: um quadro para a legitimação do talento feminino. Ela segue:

Devido à falta de status político, econômico e profissional entre os sexos, o status das mulheres na vanguarda está sujeito à tutela masculina mais do que em outros lugares. Aqueles que são reconhecidos na vanguarda masculina não ameaçam o homem socialmente, desde que sejam casados com pintores. O casal de artistas torna-se, assim, uma unidade de produção na qual o homem está sempre certo de manter o primeiro papel. E isso é verdade mesmo nos anos de 1970, com algumas raras exceções, como Arpad Szenes e Vieira da Silva, onde o marido permaneceu na sombra de sua esposa. Pode-se dizer que a grande maioria das artistas femininas reconhecidas no século XX são casadas com um artista. Por outro lado, aquelas que ganharam um lugar mais autônomo na arte e na sua própria manutenção econômica devem graças ao dinamismo que tiveram de investir em campos muito diversos, que vão do orientalismo à arte sacra, através de artes decorativas e disciplinas tradicionais, pintura, escultura. Marie Laurencin, Jacqueline Marval, Chana Orloff conquistaram uma clientela rica, que lhes permitiu ganhar a vida com sua arte. A autonomia econômica é adquirida a este preço. Você não pode ser vanguarda e comer bem. Sem sua esposa, que abriu uma loja de arte decorativa na década de 1920, Robert Delaunay não teria sido capaz de desenvolver suas teorias de vanguarda. (BONNET, 2006, P. 52)

O casal de artistas irá gradativamente desaparecer, justamente quando Modigliani e Hébuterne também se esvanecem. Não haverá mais casais de artistas na Paris de Montparnasse a partir dos anos 1920. Larionov viveu com Natalie Gontcharova (1881 – 1962), Pascin com Hermine David (1886 – 1970). Zadkine é casado com Valentine Prax, pintora cubista, que vai legar sua casa à Rue d'Arras para torná-la o Museu Zadkine, onde hoje encontramos um acervo permanente dele exposto, e nenhuma das obras de Prax⁹⁷. Diego de Rivera viveu com Marevna (1892 – 1984) antes de abandoná-la e retornar ao México, Survage com Irene Lagut (1893 – 1984), o dadaísta Tristan Tzara com a artista sueca Greta Knutson (1899 – 1983). Juliette Roche (1884 – 1980) foi companheira de Albert Gleize, Sophie Taueuber (1889 – 1943) viveu com Jean Arp, e ainda temos o casal Delaunay e o casal Léger. Os homens seguem sendo citados e conhecidos. Elas aparecem excluídas das narrativas, principalmente no caso de se tornarem “ex”.

Suas histórias resgatadas nos falam quase como advertências arquetípicas, tragédias de mulheres que ousaram querer mais do que deveriam, vivendo num mundo masculino onde parecem pairar em suspensão social. Claudel, Hébuterne, Hastings, Dora Carrington, Única Zürn, Jéssica Dismorr, Edith Kiss, Vera Rockline, Amrita Sher-Gil, Kay Sage, Mendieta. As amantes de homens famosos muitas vezes sofreram um terrível isolamento; com ciúmes de suas outras amantes, rejeitadas pela família, separadas das amizades por seu apego ao homem exigente, por vezes desprezadas pelos membros de seu círculo artístico ou destratadas por concorrências egocêntricas do próprio companheiro. A insistência de

⁹⁷ Durante minha pesquisa, em um dia chuvoso em Montparnasse, questiono uma senhora bastante madura, que me atende feliz e mostra fotografias em uma gaveta fora do alcance do público. Aparentemente apaixonada por Zadkine, me fala gentilmente que “(...) ce ne sont que des aquareles” (não valem a pena serem mostradas, são somente aquarelas...). Fiz um vídeo desse dia, bastante decepcionada.

cada mulher em sua integridade como artista não deveria estar inextricavelmente ligada ao seu destino físico⁹⁸.

Hébuterne faz outras declarações em forma de autorretratos, dentre as quais destaco ao menos duas (Fig. 30 e 31), não apenas se afirmando como uma pintora sob a luz de seu próprio holofote, mas também celebrando a figura da mulher moderna, emancipada e independente, com olhar ferino, audacioso e enigmático.

A influência da arte oriental fica evidente, nas formas chapadas, nos fundos e estampas decorativos, na maneira de representar seus cabelos. De acordo com Céline Georgette Hébuterne, esposa de André, Jeanne também era uma habilidosa costureira, desenhando suas próprias roupas. O manto de inspiração japonesa que ela orgulhosamente usa no autorretrato que vemos na figura 31 é provavelmente uma de suas criações. Dada a morte prematura e a raridade de seus trabalhos no mercado, essa tela é um testamento verdadeiramente único, retratando-a como a jovem artista de pele clara com suas duas longas tranças castanho-avermelhadas e tiara preta, o contraste que lhe conferiu o apelido de “Noix de Coco”.

A especialista em arte impressionista e moderna de Christie’s em Paris, Valerie Dieder Hess, afirma que existem apenas cerca de 25 pinturas de Hébuterne no mundo e, portanto, fica bastante difícil estabelecer valores nos leilões:

O autorretrato em que usa um quimono que provavelmente ela mesma costurou, foi vendido por 247.500 euros em 18 de outubro de 2018. Jeanne Hébuterne fez história como uma das musas de Modigliani, mas também por causa de sua morte trágica e prematura. Infelizmente, isso ofuscou suas habilidades como artista. Isso, é claro, torna este autorretrato singular ainda mais fascinante. Foi difícil definir o preço da pintura porque há tão poucos exemplos de seu trabalho no mercado. Nada dessa qualidade foi visto em leilão e há apenas alguns outros autorretratos por aí. Até certo ponto, ela era mais experimental do que Modigliani. Você pode ver a influência de Matisse neste autorretrato, os ousados contornos azuis no rosto e o fundo bem plano. Mas o que é mais ousado é o seu olhar, olhando diretamente para o espectador. Ela está fazendo uma declaração para afirmar que é uma artista por direito próprio⁹⁹.

Jeanne morreu enquanto todos homenageiam Modigliani, numa ascensão imediata ao estrelato, em um funeral digno de príncipe, como teria pedido seu irmão, um conhecido agitador socialista. A família Hébuterne, em pânico e choque, não permite que o corpo suicida entre em sua casa. Ela fica estirada ao chão, até ser recolhida por um serviçal com um carrinho de mão. O corpo é levado até o apartamento do casal, mas é impedido de entrar. O porteiro se recusou, declarando que ela “não era a locatária oficial”. Novamente percorre as ruas de Paris até uma delegacia, onde autorizam a retornar para o apartamento (MONTERO, 2005, p. 114). Ela fica lá, sozinha, até que as colegas Chantal Quenneville (1897

⁹⁸ A arte de Auguste Rodin estava vacilando quando em 1883 ele conheceu Camille Claudel; ela se tornou sua modelo, sua amante, sua assistente, sua inspiração e, por direito próprio, a mestre escultora que compartilhava seu estúdio. Carl André e sua arte minimalista celebrada no SoHo dos anos 1960 também estava ultrapassada quando ele conheceu a jovem artista cubana Ana Mendieta. Eles estavam discutindo quando ela supostamente caiu, nua, 34 andares para a morte, em gritos. “A minha mulher é uma artista e eu também sou um artista, e discutimos sobre o fato de eu estar mais, hum, exposto ao público do que ela e ela foi para o quarto e eu fui atrás dela e ela caiu da janela”, disse André ao operador do 911. Ao contrário das artistas modernas, Ana Mendieta (1948-1985) conhecia o poder de seu trabalho e fazia parte de um mundo da arte cada vez mais interessado em ativismo e arte feminista. Sua carreira estava começando a florescer, havia muito pelo que ansiar e estava entrando em um processo de divórcio, além de disputas domésticas com marido. É difícil aceitar a teoria de que ela cometeu suicídio, apesar de sua absolvição *in dubio pro reo*. Um artigo de minha autoria sobre a artista pode ser conferido em <https://bityli.com/ÜIGWZ>, p. 596.

⁹⁹ <https://www.christies.com/features/5-minutes-with-Autoportrait-by-Jeanne-Hebuterne-9415-1.aspx>

- 1959) e Jeanne Léger (? - 1950) ficam sabendo, chamam uma enfermeira, cuidam do corpo e a família a sepulta, discretamente. Somente em 1930 o irmão se deixa convencer a enterrá-la, junto com o filho não nascido, ao lado de Amadeo Modigliani.

Nunca saberemos como o trabalho de Hebutérne poderia ter se desenvolvido. Como teria sido seu destino se não tivesse conhecido o artista italiano? Ou se tivesse o apoio incondicional da família? Ela teria se tornado uma artista reconhecida? Seus desenhos e pinturas foram mantidos confidenciais até que a viúva de André Hébuterne permitiu o acesso público a eles. Demorou muitos anos para que um estudioso de arte conseguisse persuadir os herdeiros a permitir o acesso público a suas pinturas.

Em outubro de 2000, algumas de suas obras foram apresentadas em uma importante exposição de Modigliani na Itália, organizada pela *Fondazione Giorgio Cini*. Porém, em 2010, foi revelado que as obras apresentadas na mostra eram forjadas¹⁰⁰. O curador da exposição foi acusado pelos herdeiros de Hébuterne de falsificar 77 desenhos, foi condenado a uma pena suspensa de dois anos e a uma multa de 50.000 euros por um tribunal de apelações francês. Algumas obras supostamente atribuídas a Jeanne Hébuterne na internet, como as aquarelas *La Mort e Le Suicidaire*, que não possuem mais informações além de medidas, parecem fazer parte desse caso grotesco, forjando algum sentimento conflitante, relacionado à ruína emocional que prefigura sua morte. É outro drama, ofensivo, embaraçando ainda mais a sua história como artista.



Fig. 30 - Jeanne Hébuterne. *Autoportrait*, 1916
Óleo sobre tela, 50 x 33,5 cm

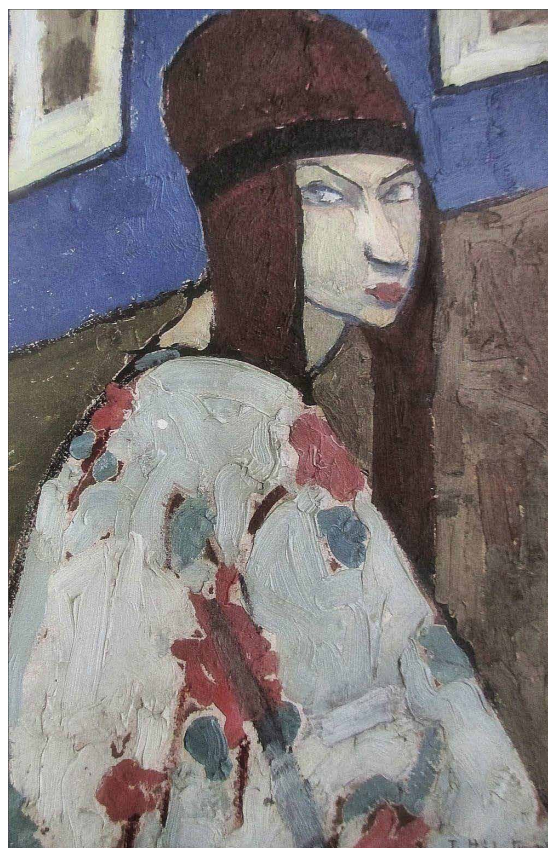


Fig. 31 - Jeanne Hébuterne. *Autoportrait*, 1917
Óleo sobre cartão, 44,5 x 30,5 cm
Coleção Privada. Vendido por EU 247.500 na Christie's em Paris.

¹⁰⁰ <https://www.vanityfair.com/style/2017/05/worlds-most-faked-artists-amedeo-modigliani-picasso>



Leonora Carrington

(1917 – 2011)

Ainda que Leonora Carrington não seja popularmente conhecida ou citada na historiografia base sobre arte ou sobre o movimento a qual é mais associada – o Surrealismo –, foi uma artista que produziu um prolífico conjunto de obras em sua longa carreira, tanto nas artes visuais como na literatura. Ela escreveu peças de teatro, desenhou cenários teatrais, trabalhou com têxteis, escreveu uma série de contos, um romance e uma autobiografia que relata seu período internada em um sanatório.

O surrealismo ofereceu a muitas mulheres seu primeiro vislumbre de um mundo onde a criação artística e a liberação das expectativas sociais impostas pela família poderiam coexistir. No entanto, sexista e etarista, não forneceu um modelo para atividade madura, autônoma e independente para elas. Carrington viveu até os 94 anos, desde 1942 no México - sem nunca mais retornar ao seio de sua família aristocrata inglesa. Seguidamente ela se negou, em entrevistas na cozinha de sua casa, a falar sobre o tempo em que foi parceira de Marx Ernst – ocorrido na juventude, antes de seu colapso mental e consequente institucionalização. Em uma de suas frases mais conhecidas ela nos diz que nunca foi musa, pois estava ocupada demais aprendendo a ser artista. Ela vem sendo redescoberta nos últimos anos, no entanto, sempre a sombra desse relacionamento e da época em que fora uma jovem mulher. Percebemos assim uma artista que, na maturidade, ainda precisa insistir no rompimento de algumas amarras sócio-culturais, como família e gênio artístico masculino.

É no México que podemos encontrar o Museu Leonora Carrington¹⁰¹, que além de exposições temporárias, projetos educacionais e de residência artística, conta com uma coleção permanente bastante rica, que inclui não só pinturas como esculturas em bronze, algumas em tamanho considerável, além de desenhos, bordados, escritos, joias, fotografias, uma variada documentação e objetos pessoais. Ainda é possível encontrar obras em pelo menos cinco outros locais, como em uma das principais avenidas da Cidade do México (*Paseo de la Reforma*, na altura do nº 250), onde encontramos a escultura *Cocodrilo*, doada pela artista no ano de 2000. Em 06 de abril de 2021 foi inaugurada a Casa Estúdio Leonora Carrington UAM, projeto da Universidade Autônoma do México que agora administra a casa onde a artista viveu por 65 anos. Devido a pandemia do Covid-19, as visitas por enquanto se restringem as plataformas virtuais.

Em 2016 seu filho Pablo Weisz doou uma de suas últimas esculturas, de mais de dois metros de altura, para o Museu de Arte do Ministério das Finanças e Crédito Público da Cidade do

¹⁰¹ Um dos primeiros museus dedicado exclusivamente a uma artista mulher, foi inaugurado em março de 2018, em dois lugares: na cidade de San Luis Potosí e em Xilitla, com a coleção de Edward James, que idealizou um jardim de esculturas no local.

México. *The Palmistry* é uma personagem aparentemente obscura, com seios femininos e cabeça de pássaro, que expressa rostos humanos nas palmas das mãos (Fig. 32). É difícil e arriscado interpretar as simbologias, que a própria artista se esquivava de explicar. Sua produção pode ser encontrada em grandes museus pelo mundo, mas também com pequenos colecionadores e galerias de arte como o *The Viktor Wynd Museum of Curiosities, Fine Art and Natural History*, em Londres, uma espécie de “gabinete de curiosidades” ao estilo vitoriano¹⁰².



Fig. 32 – Leonora Carrington.
The Palmistry ou *The Palmist* (A Quiromante), 2010.
 Escultura em bronze, 2,18m altura.
 Foto/detalhe: arquivo pessoal.

¹⁰² Veja o catálogo em parceria com a Universidade de Leeds: https://lau.repository.guildhe.ac.uk/id/eprint/17636/1/Leonora_Carrington_Catalogue_Leeds.pdf.

Ao fazer uma busca por seu nome, é possível encontrar bastante material, ainda que não traduzido. Whitney Chadwick é uma das autoras que lhe deu destaque, visto que foca grande parte de sua pesquisa nas mulheres do grupo surrealista. Biografias, teses e artigos já foram escritos sobre ela. Portanto irei dar relevância para alguns outros aspectos de sua fantástica aventura de vida, para além da questão biográfica de superfície, que podem ser ampliadas por quem se interessar. De forma breve, é possível apontar que ela foi uma criança rebelde de Lancashire, Inglaterra. Seu pai era um rico fabricante de têxteis e sua mãe era filha de médico, que autorizaram a filha adolescente a estudar pintura, desde que se apresentasse na corte real, durante uma espécie de festa de debutantes da alta sociedade. Muito jovem ela encontra Max Ernst em uma festa em Londres, no ano de 1937, após uma exposição do pintor. Quando criança ela havia ganhado de sua mãe um livro sobre o artista, a qual sentia-se fascinada. Ernst havia casado forçadamente em 1927, após ser acusado pela família da noiva de seduzi-la e raptá-la. Ele inicia um romance com Carrington, que assim como Marie-Berthe Aurenche (1906 – 1960)¹⁰³, era muito mais jovem do que ele – vinte e sete anos, para ser mais exata. Nenhuma surpresa dentro do tropo da idealização da *femme enfant*, celebrada pelos surrealistas. Após escândalos públicos e perseguições, a esposa traída acaba promovendo a fuga de ambos para uma vida juntos, no interior da França.

O casal vive e produz juntos antes da Segunda Guerra Mundial, até a prisão de Ernst pela Gestapo, ocasionando o isolamento de Carrington no vilarejo e uma consequente depressão. Segue-se aí uma fuga do nazismo que invadia toda a França. Ela rumo de carro, resgatada pela amiga artista Catherine Yarrow (1904 – 1990) e seu companheiro, em direção a Espanha. Uma viagem onde observou horrores da guerra pelo caminho e um estupro coletivo sofrido serão alguns dos eventos que culminarão com a sua internação forçada, até ser resgatada do sanatório por sua antiga babá, num submarino! Novamente ela foge, para não ser enviada de volta à família, e acaba em Portugal. Conseguindo a liberdade através de um casamento arranjado, passa um ano em Nova York (onde Ernst, a salvo, vivia com Peggy Guggenheim) e finalmente, após 1942, se estabelece no México. Seguirá produzindo arte e será uma das fundadoras do Movimento de Libertação das Mulheres daquele país, no início dos anos 1970.

Essa pequena análise sobre a artista pretende apontar algumas observações cruciais sobre suas motivações e obras, muito além de qualquer influência surrealista, tanto na escrita como nos trabalhos visuais, sua constante referência a animalidade¹⁰⁴, a natureza e ao feminino, e retratar a superação do trauma imposto, através de intensa criatividade e resiliência, além de uma vivência sustentada pelo apoio fundamental de outras mulheres artistas. Seu compromisso em conectar a liberdade psíquica com a consciência política feminista lhe confere um lugar único na história surrealista:

As primeiras pinturas de Carrington do período que viveu com Ernst contém temas e imagens extraídas de infância e muitas vezes são apresentadas como sátiras caprichosas na sociedade inglesa de classe alta. Cheio de animais e pássaros, eles tecem uma teia de mistério e fantasia. (...) A vida de Carrington com Ernst fortaleceu as associações de ambos com a natureza. Em St. Martin d’Ardèche, uma aldeia perto de Lyon, eles renovaram um grupo de antigos edifícios, e Ernst cobriu as paredes com pássaros e animais míticos. As pinturas da artista deste período revelam um vocabulário crescente de animais mágicos, no centro dos quais está a imagem do cavalo branco. (CHADWICK, 1986, P. 36).

¹⁰³ Um fato interessante em relação a Marie-Berthe Aurenche e Max Ernst diz respeito a autoria de *Retrato de André Breton*, de 1930, que mostra Breton em seu escritório diante de colunas. O quadro possui duas assinaturas. Durante a exposição na galeria parisiense Pierre Colle em 1933, Marie-Berthe Ernst figurou como a única pintora do retrato. Mais tarde, excluída do círculo artístico e apelidada de “a mal amada”, a obra foi atribuída somente a Max Ernst, de acordo com o site oficial de André Breton e conforme seus relatos.

¹⁰⁴ Veja a interessante dissertação de mestrado de Stephanie Wise: Leonora Carrington: A Bestiary. (2019), em <https://ir.library.louisville.edu/etd/3267/>.

As obras de Carrington, desde o início de seu curso, oferecem evidências dos seus interesses sobre alquimia e transformação da matéria. Ela teria lido e colecionado textos sobre o assunto desde 1936, quando era estudante na Academia de Amédée Ozenfant, em Londres, anos antes de se relacionar com Ernst. A representação de cultos mágicos, banquetes partilhados com animais, casulos e criaturas fantásticas, segue se repetindo. Destaco o impressionante *A Map of the Human Animal* (Fig. 33), de 1962, repleto de iconografia de tradições místicas, sugerindo uma linguagem de símbolos ocultos onde a figura do ovo, tropo recorrente no seu universo criativo, representa a fertilidade e a inseparabilidade do universo, por vezes com significação sombria – daquilo que não nasceria na esteira pós segunda guerra mundial.

Observa-se também uma cadeia de cobras emplumadas no estilo *Quetzalcoatl* e cercadas pelos 12 signos do zodíaco, junto com várias outras criaturas quiméricas. No canto inferior direito consta uma anotação, onde ela antecipa o julgamento crítico sobre sua própria sanidade: “PS Por favor, observe antes de tirar conclusões precipitadas que a palavra ‘psicose’ foi inventada como uma intrincada proteção egocêntrica para o psiquiatra”.

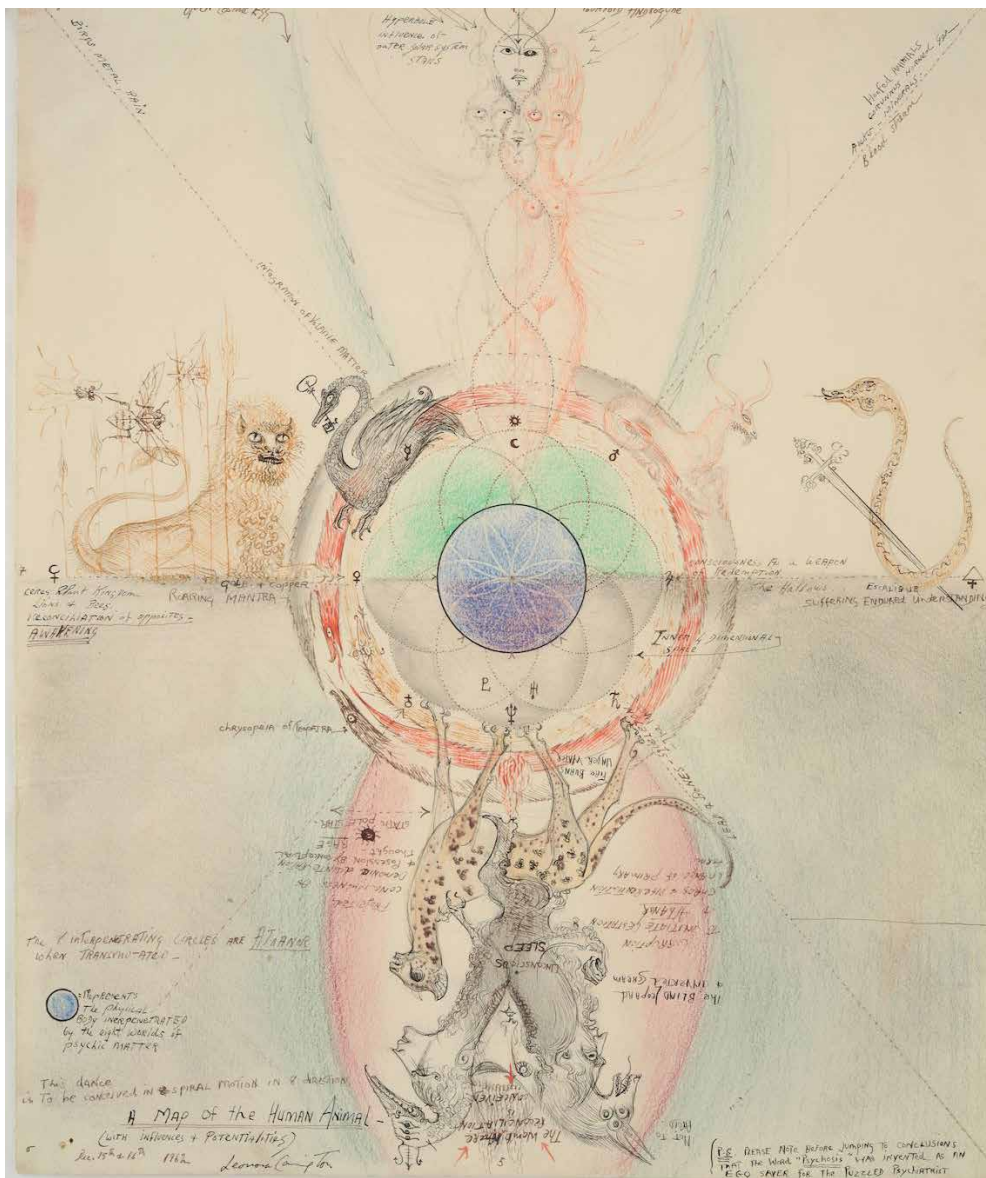


Fig. 33 – Leonora Carrington. *A Map of Human Animal*, 1962.

Aquarela e lápis sobre papel cartão. 30 x 19cm.

Fonte: <https://www.gallerywendinorris.com/news-reviews/eggs-and-horses-and-dreams>.

Uma de suas obras mais conhecidas é *Self-Portrait*, de 1937-38 (Fig. 34). Ela está sentada, vestindo calças brancas, e ostenta um cabelo rebelde, uma espécie de crina selvagem, em um cenário interno de um quarto. Os pés da cadeira parecem imitar seus sapatos. Na composição curiosa e onírica, estende a mão em direção à uma hiena fêmea e lactante, que faz o mesmo movimento. Sua mão faz um gesto com três dedos em destaque, como uma espécie de comunicação ou medição de sua própria pintura, refletida nos espaços quadrados riscados no chão, como se não fossem um simples piso cerâmico. Ela dá as costas para o cavalo de brinquedo e sem cauda pendurado (ou flutuando) na parede. Na sua infância, Carrington viveu em uma propriedade rural cercada por bosques e animais, lendo contos de fadas e aprendendo sobre celtas que ela ouviu pela primeira vez de sua mãe irlandesa. Ela revisita essas memórias na idade adulta, criando pinturas povoadas de criaturas que interagem com ela o tempo todo. “Eu falava com os animais através da pele, por meio de uma espécie de linguagem do toque” (CARRINGTON [1942] 1988, p. 169). Aqui, o mítico cavalo branco galopa livremente, em um verdejante campo que vemos através da janela aberta – ou seria um quadro emoldurado em dourado, congelando seu desejo? Algo mais parece borrado ou apagado no canto esquerdo.

As imagens do cavalo e da hiena têm associações pessoais poderosas para Carrington e reaparecem em várias pinturas, desenhos e histórias. A hiena faz sua primeira aparição como um agente de transformação no conto *The Debutante*, publicado pela primeira vez na Antologia do Humor Negro de Breton, em 1941¹⁰⁵. Já o cavalo aparece em *The House of Fear*¹⁰⁶. Ele representa um guia psíquico e amigável que conduz a jovem heroína em um mundo marcado por misteriosas cerimônias e rituais de transformação.

A obra de Carrington, como a de muitas mulheres artistas do período modernista, sofreu um silenciamento, rompido apenas em 1989, quando a Virago publicou na Grã-Bretanha duas coletâneas de seus contos e novamente em 1991, quando uma importante retrospectiva de suas pinturas foi montada por Andrea Schlieker na *Serpentine Gallery*, em Londres. Até o final dos anos 1980, seu trabalho seguia desconhecido mesmo nos países por onde viveu e trabalhou. Esse trabalho foi sujeito a um duplo deslocamento, assinalado por seu gênero, que Carrington exterioriza e encena no nível da linguagem (escrevendo predominantemente em francês) e pela geografia (morando fora da Grã-Bretanha). O self exilado¹⁰⁷, negociando sua posição a partir de um ponto de consciência da marginalidade e alienação, torna-se assim uma premissa da obra de Carrington e, em parte, explica a construção de suas figuras femininas fundidas, meio animal, meio humana.

No início do conto autobiográfico *Down Below*¹⁰⁸, Carrington já indica seu interesse em sondar as fontes do espírito criativo feminino, apesar das limitações impostas. Ela vai nos dar um importante testemunho sobre o desamparo imposto aos doentes mentais e aos socialmente transgressores. A maioria dos estudos sobre esse texto modernista considera prontamente os detalhes do tratamento psiquiátrico relatados como lembranças simbólicas, metonímicas ou simplesmente fantásticas de uma artista ainda profundamente ligada ao surrealismo, o que de certa forma diminui a dor de sua provação. No entanto, novas pesquisas ligadas à área de psiquiatria social fizeram comparações de suas descrições com os registros clínicos ocorridos com tratamentos com o convulsionante Cardiazol¹⁰⁹ e o barbitúrico Lumial, descobrindo que o texto de Carrington é notavelmente mais realista do que se supunha (HOFF, 2009).

105 Apenas ela e outra mulher aparecem nessa coletânea: Gisèle Prassinos (1920 – 2015), uma poetisa de 14 anos de idade na época.

106 Paris: Parisot, 1938, com prefácio e ilustrações de Max Ernst.

107 O self exilado é discutido em *Women of the Left Bank* de Shari Benstock, ou para um enquadramento teórico, em *Strangers to Ourselves*, de Julia Kristeva.

108 Em inglês pode ser encontrado no seguinte sítio: <https://bityli.com/HkKIa>.

109 Cardiazol era uma droga usada para induzir convulsões - ataques fortes o suficiente para fraturar vértebras e parar o coração - porque se acreditava que os ataques produziam lucidez em pacientes psicóticos. Um precursor do tratamento de choque elétrico (EST), a terapia com cardiazol ou metrazol - também conhecida como terapia “convulsiva” - era brutal e ineficaz.



Fig. 34 – Leonora Carrington. *Self-portrait (The Inn of the Dawn Horse)*, 1937-8.
Óleo sobre tela. 65 x 81,3cm. Metropolitan Museum of Art/Nova York/EUA.

Na verdade, a artista revive sua dolorosa experiência e nos apresenta descrições precisas de tratamentos e de seus efeitos. Ela lembra que eles a sedavam e a amarravam a uma cama com algemas de pulso e tornozelo. Como era o caso de muitas pacientes “histéricas” nas décadas de 1930 e 40, a intenção era subjugar, com pouca consideração pelos efeitos colaterais físicos ou psíquicos que tal sedação e contenção podem causar. Segue-se uma narrativa obscuramente precisa do que os próprios médicos anotaram em estudos clínicos. Os violentos choques descritos não foram um catalisador para uma *beleza convulsiva*, parafraseando os surrealistas. Amarrada nua sobre seus próprios excrementos, era “lamentavelmente hediondo, violentamente eu era tornada obediente aos costumes sociais” (CARRINGTON, 1983, p. 36). A autora chega a observar, com sarcasmo, que “Nem Breton nem nenhum deles jamais viu o interior de um hospício espanhol” (ABERTH, 2004, p. 48). Ela se preocupa em oferecer grandes detalhes sobre seu colapso, internação, a terapia de choque quimicamente induzida, seus efeitos posteriores e a maneira como foi tratada no hospital.

Na página cinco de sua escrita sobre o traumático colapso mental em 1939 ela afirma estar recapitulando eventos “com a maior fidelidade”, mas o status como surrealista faz com que os leitores duvidem automaticamente de sua capacidade de decifrar quais dos detalhes pretendem apenas chocá-los e quais são lembranças honestas do trauma psicológico. Receber sua narrativa sem investigar a exatidão de suas afirmações é concordar com “maneiras metafóricas de descrever a doença mental que perpetuam sua mística morbidamente romântica” (NICKI, 2001, p. 85), forçando a sua posição junto a seus contemporâneos surrealistas ao colocar a psicanálise a serviço da poesia e da revolução, o que é contrário ao objetivo declarado da própria autora.

Para entender seu relato seria preciso rastrear a história de seu colapso e avaliar o estado mental que a levou a Santander. A guerra e a prisão de Ernst a levaram para espaços mentais angustiantes. Ela sentia-se estrangeira num vilarejo invadido e com fronteiras fechadas, e suspeitava que a observavam. Apesar da escassez de comida, no interior dispunham de animais e aves de criação. No entanto, ela associou o abuso nazista à morte desses animais. Iniciou uma sequência de tentativas de limpar seu corpo, produzindo poções que a faziam vomitar constantemente, uma espécie de bulimia moral a que se submeteu. Seu alimento se resumia a duas batatas diárias e vinho. O pouco de sua lucidez se sustentava enquanto pintava, escrevia e retomava amizade com Leonor Fini (1907 – 1996). Suas pinturas e contos refletem essa época, e as referências ficam claras em cartas trocadas pelas duas artistas. (Chadwick, 2017, p.60-102).

As tentativas frustradas de libertar Ernst, bem como a transferência dele para um campo distante, fizeram com que o isolamento se tornasse quase insuportável. Ela é levada de carro numa fuga da França para a Espanha. O caminho é repleto de morte e caminhões carregados de corpos. Ela continua a ter pensamentos onde a questão alimentar e de seu estômago pareciam ter relação com a causa da guerra, e o peso disso lhe parecia enorme. Logo após a chegada naquele país, perde-se do casal de amigos, e é violentada por um grupo de soldados franquistas. Em surto traumático, pede ajuda na embaixada de Madri; seus relatos não são compreendidos, não só pela confusão do trauma, como por não falat espanhol; então a encaminham para a internação em um hospital psiquiátrico.

No artigo, *The Abused Mind: Feminist Theory, Psychiatric Disability, and Trauma*, Andrea Nicki argumenta que traumas de todos os tipos podem fazer com que uma pessoa fique mentalmente doente, uma reação natural de uma mente sã a uma situação extrema, assim como a reação natural do corpo a uma lesão ou estresse geralmente é dolorosa e incapacitante (NICKI, 2001, p. 82). O caso de Carrington parece seguir exatamente esse modelo, e seu “tratamento” foi muito mais extremo do que necessário.

Finalmente em 1942 ela se juntou a Benjamin Peret, Remedios Varo (1908 – 1963) e outros exilados no México. Seu casamento de conveniência com Renato LeDuc é desfeito e em 1946 ela se casa com o fotógrafo húngaro Emérico "Chiki" Weisz. Mais significativa para a história que procuro resgatar foram os resultados artísticos da estreita relação que se desenvolveu entre Carrington e Varo, que impulsionou seu trabalho a uma maturidade caracterizada por uma busca por conhecimento hermético e para uma linguagem exclusivamente feminina, o que a impulsionou para uma variedade de estudos ocultos e esotéricos. A amizade delas estendeu-se à partilha de sonhos, história, receitas culinárias e poções mágicas.

Embora a história do surrealismo seja marcada por amizades entre mulheres - Leonor Fini e Meret Oppenheim, Dora Maar e Jacqueline Lamba Breton, Carrington e Fini -, Carrington e Varo foram as primeiras a separar seu trabalho do de modelos criativos masculinos, colaborando no desenvolvimento de uma nova linguagem pictórica, que falava diretamente às suas necessidades como mulheres. (CHADWICK, 1986, p. 39).

Carrington fazia da cozinha o seu ateliê, laboratório culinário, berçário, abrigo de cães e gatos, um ambiente quase medieval em desordem criativa, onde começou a pintar com têmpera de ovo em painéis de madeira e gesso, consciente de técnicas utilizadas por Bosch e Brueghel. Em 1946, ela escreve uma peça feminista intitulada *Penelope*, que gira em torno do conflito entre uma jovem que habita um mundo restrito com seu cavalo mágico de balanço, Tártaro, em contraste com o mundo social comandado por seu pai. No final, ela foge deste débil raça de homens que temem a noite e não têm poderes mágicos próprios, tornando-se um potro branco, e voa para um reino de outro mundo, onde a imaginação neutraliza os patriarcais inimigos da magia.

Whitney Chadwick escreve que embora as mulheres surrealistas fossem em parte apoiadas por seus colegas homens, suas necessidades de serem aceitas como artistas independentes e criativas não foram totalmente realizadas. Leonor Fini, por exemplo, nunca se juntou ao grupo surrealista porque se recusou a se subordinar a André Breton. Muitas mulheres associadas aos surrealistas criaram suas melhores obras após o auge do movimento surrealista e principalmente, depois que eles deixaram o grupo e os parceiros homens para trás. Esse também é o caso de Carrington, que a partir da década de 1950 irá reinterpretar alguns mitos clássicos como o Minotauro (bastante explorado por Picasso), Ariadne (aranhas e teias serão tecidas e pintadas¹¹⁰) e temas que envolvam a jornada simbólica da espiral e o aprisionamento do labirinto¹¹¹.

Ao mesmo tempo ela devotou energia para cuidar dos filhos, animais e até mesmo da empobrecida comunidade nativa local, cujo artesanato ela promoveu. Alguns fundidores e artistas trabalharam mais de 30 anos com ela, até o final de sua vida, convivendo com sua família. Essas múltiplas demandas conduziram a uma articulação consciente de suas preocupações através do movimento de mulheres do início dos anos 1970.

Em 1972 Leonora Carrington produz *Mujeres/Consciência*, que se transformou em poster para os movimentos a qual participava. Duas figuras femininas, uma branca e outra negra, parecem estar trocando duas frutas de cores opostas, provavelmente maçãs. No centro da imagem está uma serpente cujo ponto de origem é uma cruz simétrica. A parte inferior da cruz contém as raízes de uma estrutura vegetal que sustenta o círculo principal, abrangendo a área onde se encontram as cabeças das duas mulheres e da serpente. Os

¹¹⁰ *Spiderweb*, 1948; *And Then We Saw the Daughter of the Minotaur*, 1953; *Forbidden Fruit*, 1959; *Spider*, 1967; *Stoat Race*, 1951; *The Labyrinth*, 1991; *Hija del Minotauro*, 2008.

¹¹¹ Sua conterrânea, a escritora inglesa Margaret Atwood (1939), teria se inspirado nas mesmas conjecturas ao escrever, na sua distopia anti-feminista *O Conto da Aia*, que um rato em um labirinto é livre para ir aonde quiser, desde que permaneça no labirinto.

símbolos nesta pintura estão intimamente ligados aos do mito judaico-cristão da expulsão do paraíso, mas nesta pintura não há Adão, somente duas mulheres que trocam frutos da árvore do conhecimento (fig. 35 e 36).

Em várias entrevista e depoimentos, Carrington declarou estar ciente dos obstáculos e dificuldades que as mulheres artistas enfrentam. A aguda consciência da diferença é, sem dúvida, o pano de fundo de sua biografia e de suas obras, constantemente questionando “por que éramos considerados seres inferiores?”¹¹². Em 2007 ela foi entrevistada pela premiada jornalista e escritora Elena Poniatowska (1932) para o periódico *La Jornada*, quando deu a seguinte declaração: “Há datas que eu admiro. A queda do patriarcado, por exemplo, que ocorrerá no século XXI”¹¹³.

A crença na necessidade de uma maior cooperação e compartilhamento de conhecimento entre mulheres politicamente ativas no México e na América do Norte a levou a forjar novas conexões e compromissos dentro de movimentos feministas, o que a levou para Nova York em fevereiro de 1986 para aceitar um Prêmio de Honra na Convenção Feminina Caucus for Art.

Seu único romance, *The Hearing Trumpet*, de 1974, é uma narrativa surpreendente que nos fala sobre etarismo, algo que raramente protagoniza as agendas feministas contemporâneas. Uma mulher descobre, com a ajuda de uma trombeta de ouvido para surdez, que sua família está tramando mandá-la para uma instituição. Duas personagens femininas na casa dos 90 anos parecem representar os alter egos dela e de Remédios Varo, escapando de uma casa de repouso; uma delas possui um dom único, o último ovo que poderá dar continuidade à humanidade. As duas amigas fazem um acordo: não confiar em ninguém entre 7 e 77 anos, a menos que sejam gatos.



Fig. 35 e 36 – Leonora Carrington. *Mujeres Conciencia*, 1972.
Aquarela em papel cartão, 30 x 19cm.
Galeria Wendi Norris, São Francisco, Califórnia (EUA) e pôster reprodução.

¹¹² Entrevista para Germaine Rouvre, publicada em *La femme surréaliste*, n. 14-15. Revista *Obliques*, Nyons, 1977, p. 91.

¹¹³ Poniatowska escreveu biografias sobre mulheres notáveis, como Tina Modotti, Angelina Beloff e sobre a própria Leonora Carrington. Também investigou e narrou um dos eventos mais difíceis na história do México: o assassinato de dezenas de estudantes – nunca se soube o número exato – nas mãos do governo do PRI em 2 de outubro de 1968 na Praça de Tlatelolco. A entrevista citada pode ser lida em <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-7068-2011-05-29.html>

CAPÍTULO 2.3

Subversões de identidade e resistências: autoria, pseudônimo e crossdressign

Narrativas reguladoras é o termo utilizado pela teórica e crítica cultural indiana Gayatri Chakravorty Spivak para nomear as estruturas construídas a fim de organizar toda a vida social, de forma a legitimar e estabelecer o que é e o que não é aceitável ser ou fazer. (LLOYD, 2005, p. 40). Assim, as identidades que os indivíduos assumem ou são convencidos a representar/performar são infinitamente múltiplas e apresentam-se saturadas de relações de poder. Podemos pensar as identidades normativas em uma espécie de menu, oferecendo uma ilusão de escolha pessoal entre uma limitada lista de opções disponíveis de modos de vida corretos, que nos habilite ao pertencimento ou melhor aceitação de algum grupo social.

As escolhas feitas fora do labirinto social regulador podem resultar em uma identidade ininteligível dentro da estrutura existente - ocasionando assim um eu que é amplamente lido como incorreto, falso, imoral, insano ou errado, como ocorreu a muitas pensadoras e artistas, que tentaram atravessar o sistema patriarcal. Reivindicar sua existência dentro de um sistema hegemônico consolidado as levou a empregarem algumas estratégias de subversão de identidade e formas de resistência: subtração da autoria de obras, como quando utilizam pseudônimos masculinos ou sem gênero¹¹⁴, numa clara fusão/negação entre os conceitos de autoria e autoridade; filiação ou associação a partidos políticos ou movimentos de levante popular, não só feministas, mas questionadores de *status quo*, bem como envolvimento direto em lutas e revoluções; *masculinização* da aparência e do vestir, assumindo características visuais que não seriam tradicionalmente consideradas “femininas”. Sem necessidade de muita pesquisa, tampouco de regredir a um período muito anterior ao objeto desse estudo, podemos citar Mary Diana Dods, George Eliot (Mary Ann Evans), George Sand (Amantine Lucile Aurore Dupin), Karen Blixen, Rosa Bonher, Colette, Romaine Brooks, Toyen e Claude Cahun.

Lucy Schwob, que criara o alter ego de “Claude Cahun”, manipulou imagens fotográficas de si mesma como Cahun, vestida, disfarçada e/ou fantasiada, o que compreendo como um dos primeiros trabalhos de uma mulher artista do século XX relacionado ao próprio corpo, a fim de chamar a atenção para questões sobre a possibilidade de um eu unificado. (...) Sua iconografia, de uma identidade transgênero fluída, derivada [em parte] pelas explorações Dada e Surrealistas de sexualidade e androginia. (...) Articulando o gênero e a sexualidade como posicionais em vez de fixas, as auto representações de Cahun continuamente nos devolvem as maneiras pelas quais as imagens, mesmo aquelas baseadas nos aspectos mais pessoais de nossa auto identidade, derivam seu significado no mundo de complexos conjuntos sociais, sinais e códigos culturais dos quais dependemos para tornar o mundo legível. (CHADWICK, 1998, p. 2-35)

¹¹⁴ Muitas escritoras adotaram nomes masculinos, ou pseudônimos de gênero ambíguo por uma série de razões: publicar sem preconceito em círculos dominados por homens; experimentar a liberdade do anonimato; ou para encorajar leitores masculinos a lerem autoras mulheres. Artistas também assumiram tais posturas na tentativa de se inserir no mercado ou na busca de “capital cultural”.

Ainda assim, a maioria continuou sendo sistematicamente excluída dos círculos sociais que frequentavam e, conseqüentemente, ignoradas historicamente por aqueles que escrevem a história oficial. Afinal, nem mesmo a linha narrativa da história da arte deveria ser prejudicada por produções de artistas que desafiavam os requisitos clássicos de contexto e coerência social. Devido à subversão deliberada dos valores culturais estabelecidos através de suas criações, ou somente pelo ato de ousar criar, muitas dessas mulheres artistas se identificaram em oposição ao sistema de significação, como personificado através do que é indiscutivelmente o principal protagonista da cultura ocidental: o homem heterossexual branco euro-americano. Susan Stanford Friedman já diria que “Um homem branco pode usufruir do luxo de esquecer a cor da sua pele e seu sexo (biológico)... Mulheres e minorias não possuem esse luxo, são obrigadas a se olharem a cada momento, nesse grande salão cultural de espelhos” (FRIEDMAN, 1988, p. 38-39).

Forçadas a se posicionar no campo masculino, na dinâmica dominante daqueles que detém o status e poder cultural, a mulher artista se torna uma transgressora. No entanto, quando olho historicamente para essas subversões, me convenço de que não houve igualdade no mundo da vanguarda. Isso também decorre pelo fato de que a mulher sexualmente transgressora deixa de ser objeto para se tornar abjeta, ofensiva, à medida que desafia as divisões estéticas e de gênero profundamente arraigadas, confrontando-se, assim, com fronteiras defendidas há muito tempo, que separam a sexualidade feminina da autoridade artística¹¹⁵.

Ainda assim, a figura da mulher desviante, o contexto de suas táticas de confrontação, questionamentos e a sua politização devem ser reconhecidas como um fato importante, ligado às raízes da cultura de vanguarda performativa, que mesmo sem o devido reconhecimento, irá ecoar de alguma forma nos contextos da arte pós-moderna¹¹⁶, principalmente no que tange as demandas relacionadas a representação e autorrepresentação feminina. Pesquisas em relação à análise desconstrutiva dos fenômenos de identidade e identificação se convertem em um aspecto importante do entendimento dos discursos visuais. Além da subversão e inversão de símbolos, as estratégias contemporâneas recorrem também à invasão de fronteiras, unindo práticas cotidianas sociais com a crítica política, como procedimento e metáfora, ao interrogar como se dá a construção do significado dos objetos no interstício entre a percepção individual e a experiência coletiva.

No caso do *crossdressing* ou do travestir da artista modernista, não se trata apenas de uma declaração pessoal ou sexual; é talvez mais uma declaração social e política, que explora uma retórica cultural da época, procurando redefinir o feminino, não só no quesito moda (a *Nova Mulher*), como pragmaticamente (trajes para trabalho operário e frentes de guerras). Pensando em obras de pintoras do período modernista, representativas dessa questão, destacaria duas que julgo complexamente contrastantes: *Autorretrato com o cabelo cortado* (1940, fig. 37), da super popular Frida Kahlo (1907 – 1954) e *Autorretrato* (1923, fig. 38) da já citada Romaine Brooks. De maneiras diferentes, ambos revelam como uma estratégia de travestimento pode libertar a mulher de ser um objeto sexual ou propriedade masculina, ainda que possa expressar uma dolorosa renúncia.

Contra um fundo vermelho-sangue, Kahlo se apresenta sentada, abandonada dos trajes típicos femininos que adotava como parte do seu *self*. Ela veste um enorme terno, mas parece capaz de preencher esse lugar feito de roupas. Suas pequenas mãos e sapatos de salto parecem vulneráveis e inadequados para o traje. Ela segura, perto de seus genitais, a tesoura que aparentemente acabou de ser usada para cortar seus cabelos. As mechas cortadas de cabelo escuro cobrem o chão, numa espécie de emaranhado, o que sugere que ela ainda está presa a um tipo de drama, *Rapunzel* trancafiada em uma torre emocional. Na parte de cima

¹¹⁵ Como nos casos de Elsa von Freytag-Loringhoven e Peggy Guggenheim.

¹¹⁶ Utilizo o termo “pós-moderna” como uma referência ao tempo da produção em arte após o modernismo, preferencialmente após a Segunda Guerra Mundial.

da tela, a letra de uma canção popular em espanhol, que diz: “Olha, se eu amei você, foi pelo seu cabelo; agora que está careca, não te amo mais”.



Fig. 37 – Frida Kahlo.
Autorretrato com pelo cortado, 1940.
Óleo sobre tela, 40 x 27,9cm.
MoMA/NY/EUA

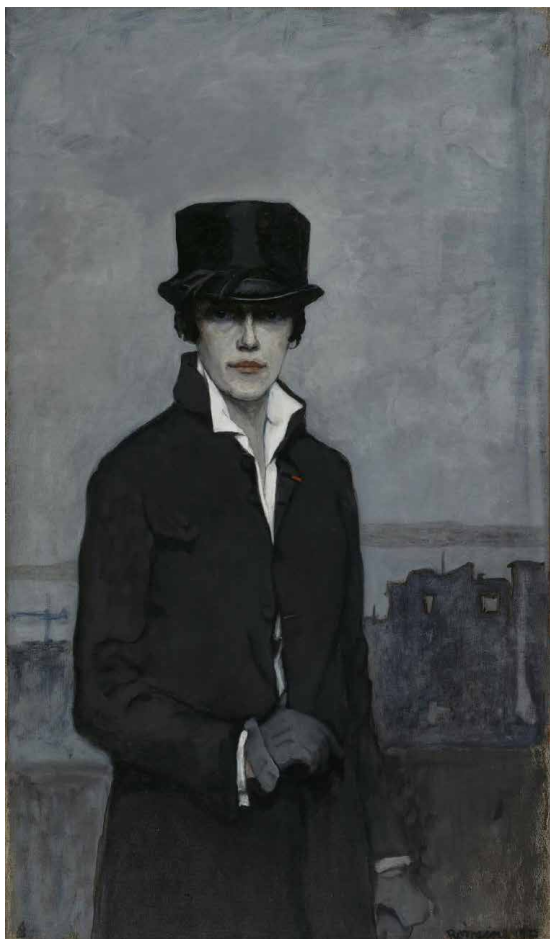


Fig. 38 – Romaine Brooks.
Self-portrait, 1923.
Óleo sobre tela, 117,5 x
68,3cm. Smithsonian
American Art Museum.

Essa música reflete um pano de fundo biográfico, que resultou na automutilação capilar: a descoberta de Kahlo de que o marido, Diego Rivera, estava tendo um caso com sua melhor amiga¹¹⁷. Ela fica em silêncio enquanto uma outra voz, popular e identificável, fala por ela, sobre ilusão. Outras pinturas de Kahlo também retratam a ausência de voz, solidão e ambientes estéreis. Ela mesma não se declarava uma surrealista, título conferido por André Breton. Ao contrário, pintava sua realidade interior. No entanto, a mulher no quadro está olhando firme para o exterior, e se produz usando a força de uma roupa masculina, como a desse homem, grande e indiferente. A apropriação do traje de Rivera aqui parece exorcizar sua ausência, declaradamente, e a tesoura aberta parece ironicamente sugerir uma castração amorosa. Irei traçar um comparativo literário através de uma observação de Susan Gubar, ao falar sobre uma personagem literária da escritora Anaïs Nin (1903 – 1977) no artigo *Blessings in Disguise: Cross-Dressing as Re-Dressing for Female Modernists*:

Como que para explicar a mística da aventura e do poder que associa tão intimamente roupas masculinas com a força nascida do combate, Anais Nin faz com que a heroína de Ladders to Fire (1946) explique que a primeira vez que um menino a machucou, ela foi para casa e se vestiu com o terno do irmão. Este “traje de força” a faz sentir arrogante, pois “ser menino significava não sofrer”. (GUBAR, 1981, p. 484).

A expatriada americana Romaine Brooks¹¹⁸ era conhecida por fazer experiências com roupas masculinas antes mesmo que os novos estilos da chamada Nova Mulher fossem incorporados na moda. Ela se diferencia dessa mulher moderna ao estilo Chanel ao usar versões extremas do vestuário masculino, incluindo ternos antiquados e jaquetas de noite esvoaçantes. Enquanto Kahlo nega sua feminilidade vestindo-se de homem, Brooks afirma um ambíguo erotismo, quase teatral. Suas escolhas de roupas a colocam simbolicamente fora da narrativa dominante de progressão estilística. De fato, Natalie Barney escreveu que ela “não pertence a nenhum tempo, nenhum país, nenhum meio” (ELLIOTT, 1998, p. 14). Nesse autorretrato, Brooks constrói uma identidade por meio de vários códigos conflitantes de indumentária, incluindo uma cartola, uma camisa branca de colarinho, uma jaqueta preta abotoada da esquerda para a direita (masculina), uma fita de lapela vermelha de um prêmio que ganhou da Legião de Honra, batom e luvas. Essas roupas estavam trinta anos fora da moda, referindo-se não ao estilo masculino heterossexual da época, mas à dramaticidade do esteta dândi da década de 1890.

Nesse caso, ao invés de se colocar na categoria “masculina”, Brooks rejeita tanto a masculinidade quanto a feminilidade de sua época, associando-se às lésbicas parisienses, legitimando sua existência e posição fora da narrativa da sociedade dominante, mas dentro de uma genealogia que incluía Charles Baudelaire, James Abbott McNeill Whistler e Oscar Wilde, a quem ela chamava de colegas *lapidés* (párias), e que significavam decadência e masculinidade alternativa e, mais tarde, sexualidade alternativa. Na mesma época, de forma divertida e autoconsciente, Dolly Wilde se vestia como seu tio Oscar, nas festas sáficas de Natalie Barney (LATIMER, 2003). Brooks também se assemelha ao pária errante de Byron em seu glamour aristocrático e exótico. Ela, a forasteira, dá as costas ao mundo. Ainda que aparente estar abatida, ela ostenta um certo estranhamento, um olhar desafiador, uma leve perversidade, talvez contra o convencionalismo social e moral.

¹¹⁷ Segundo sua biógrafa Hayden Herrera e o próprio Rivera, em *My Life, My Art* (Nova York: Dover Publications, 1992, p. 225-6 e 284).

¹¹⁸ Para uma leitura em português sobre Romaine Brooks, ver o trabalho de Gabriela Trapple Wiczorek em *O dandismo feminino nas obras de Romaine Brooks* (2018), disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/189453>

Alison Oram explica que a apropriação de Brooks do estilo dândi se deve pela falta de um discurso visual da homossexualidade feminina. De fato, na década de 1920 o lesbianismo raramente era citado na imprensa popular e os sexólogos estavam apenas começando a tentar entender, explicar e categorizá-lo (ORAM, 2006, p. 169). No entanto, um sistema de indumentária, ou código de vestimenta, existia na comunidade lésbica parisiense, irreconhecível pela cultura dominante, permitindo que as lésbicas se identificassem discretamente umas com as outras. A adoção do monóculo nos ambientes de encontros era um desses signos, e conforme o lado do olho utilizado, significava estar disponível ou não para uma relação com outra mulher.

Tenhamos em mente que o ser homem e o ser mulher não são representações que partem de raízes diferentes, senão de uma mesma raiz: o masculino. O homem tem como referência o masculino e a mulher o feminino, sendo que o universo feminino está contido no universo masculino e foi criado por ele, havendo uma autonomia relativa para que tanto o masculino quanto o feminino deem origem a significações próprias, que devem respeitar as regras do campo social, aquelas normativas, listadas no menu que aponto no primeiro parágrafo dessa seção. A ideologia patriarcal opera de maneira análoga, não apenas construindo um gênero como inferior a outro, mas também naturalizando a construção de gênero como expressiva da diferença biológica.

Assim, se ser homem e ser mulher são construções dentro de um sistema simbólico de oposições normativas, faz todo o sentido que o travestismo feminino ocorrido no modernismo esteja pautado mais na busca de um sujeito independente e não-feminino (que é significativamente diferente de masculino), do que em agenciamentos contemporâneos, como transexualismo, por exemplo. De forma idêntica, Beauvoir (1967; 1970) estabelece a mulher como o *Outro* pela dificuldade que ela encontra em conseguir dizer o que ela é, pois quando diz “eu sou”, pode cair na armadilha do discurso masculino, que estabeleceu o que ela deveria ser. Chamo a atenção para lembrarmos que essas estratégias de vestimenta e nuances em relação à construção de sistemas simbólicos de oposições normativas referem-se ao âmbito do modernismo ocidental, eixo central dessa discussão, conforme já explicitado no primeiro capítulo. No entanto, se pensarmos no contexto das vanguardas russas, é significativo apontar para as produções têxteis como as roupas industriais para as operárias (*prozodéjda*) e esportivas (*sportódejda*), projetadas por Lyobov Pópova em 1924 (ano de sua morte), e por Varvara Stepánova (entre 1924 e 1926), trajes unissex e funcionais.

Essas estratégias de vestir-se ou assumir nomes autorais masculinos eram tentativas de melhorar e/ou transformar sua desfavorecida posição dentro de um campo onde o sujeito masculino é uma forma dominante de capital cultural corporificado. Aqui, adentramos na teoria do *habitus* e do *capital cultural*, de Pierre Bourdieu, porém ampliada e discutida por Maria da Graça J. Setton. Ela irá destacar os obstáculos e restrições materiais e ideológicas impostas às mulheres em uma cultura que limita significativamente a sua participação. A justificativa da dominação, que um gênero exerce sobre o outro, pode ser compreendida a partir do conceito de *habitus*. Segundo Setton (2002), este conceito vem de uma longa jornada histórica, e pode ser entendido como um conjunto de disposições constituídas socialmente, da qual a subjetividade de gênero, corporificada e estruturada internamente e expressas por atuações femininas e masculinas, é continuamente reforçada pela objetividade de uma realidade social construída.

A realidade é que essas artistas vinham de uma cultura secular que durante um bom tempo defendeu que a mulher fazia parte do *imbecillitus sexus*, característica a qual pertenciam junto com as crianças e os neuro-divergentes. Esperava-se que se acomodassem em sua

domesticidade, sem ambições e, principalmente durante a era vitoriana, era normal sofrerem um rígido controle moralista. Um costume da época já dizia que haviam apenas três momentos em que a mulher deveria sair de casa: para se batizar, se casar e para ser enterrada.

A escritora canadense Faye Hammill aponta que gosto literário e artístico fazem parte do *habitus* de um indivíduo, e ambos são exibidos de forma a justificar a desigualdade sexista (HAMMILL, 2007, p. 6-7). Consequentemente, o ditame do gosto, apoiando a vanguarda hegemônica como a forma “verdadeira” de arte, serviu para subjugar as classes médias e as mulheres aspirantes em suas escolhas artísticas. É interessante notar que ao mesmo tempo em que as mulheres artistas e autoras produzem mais, também ocorre um aumento do poder aquisitivo da mulher burguesa e da operária, que ingressam no mercado de trabalho. Essa mulher vai ocupar espaços, frequentar exposições, teatros, *ballets*, vai consumir romances e revistas. Ela vai ajudar a consolidar a autora popular de sucesso, alvo constante de escárnio e misoginia. O poder das mulheres como consumidoras e patrocinadoras da arte também fez delas ameaças à autonomia fálica do homem artista e das letras. Assim, os modernistas rotineiramente produziram trabalhos críticos e de ressentimento não só contra suas colegas, mas também contra o próprio meio consumidor que os sustentava.

A autora francesa Marie-Jo Bonnet, em seu livro *Les Femmes Artistes dans Les Avant-gardes* irá relatar a falta de valor atribuído as mulheres artistas, falta de reconhecimento e legitimidade frente ao “oponente todo-poderoso”, graças a um sistema inteiramente pensado para ele. Faltaria a elas, portanto, o capital cultural adquirido:

E como os homens de boa fé poderiam transformar o olhar de seus semelhantes em relação as obras das mulheres, quando a misoginia toma o lugar do julgamento crítico. Num artigo sobre a escultora Charlotte Besnard (1855-1930), o pintor e gravador Paul-Albert Besnard explicou em 1903: “Nós artistas [homens] somos ainda mais egoístas, em não admitir mulheres para a honra de nossa estima que se, dócil à violência como a natureza, ela se apresenta a nós com a aparência de um irmão. E, no entanto, dificilmente se a perdoamos pelo ridículo de seu travesti, sentindo, no fundo, que a lealdade ao seu sexo reside como verdadeiro valor. O que Rosa Bonheur acrescenta à arte de nosso tempo? Ela é mais uma velha lutadora e é isso. Mas o hábito de desprezar o trabalho feminino é tal que, fazendo parte do júri da Exposição Universal de 1900, tive toda a dificuldade do mundo para fazer meus colegas entenderem que certas miniaturas, estudos ou retratos, das mulheres, foram, senão digo equivalentes, mas superiores à média das produções masculinas da mesma ordem. (BESNARD apud BONNET, 2006, p. 13)

O capital cultural é um ativo não financeiro, que concede respaldo e autoridade ao seu titular, bem como vantagens no âmbito das relações sociais em que essa forma de ativo é reconhecido e recebe privilégio. Existem vários ativos que podem funcionar como capital cultural em tal ambiente, incluindo objetos materiais, conexões com outros indivíduos e afiliações institucionais e títulos. Também pode ser o emprego de habilidade incorporada e conhecimento especial que é acumulado através de anos de exposição e atividade em um determinado campo de atividade cultural. Partindo

desta significação, Setton acredita que a ordem social do *habitus* pode ser alterada, por meio de práticas pelas quais as sujeitas reagem, e adaptam-se a novas formas de ser e estar no mundo, de forma a contribuir para o fazer da história, que é contínuo.

Além disso, ao reivindicar identidades que não obtiveram seu espaço consolidado, abriu-se margem para sofrerem outro tipo de violência simbólica: a apropriação ou roubo de autoria. Desde tempos anteriores as vanguardas históricas, o anonimato em torno das mulheres cujo ofício não exigia assinaturas, e as mulheres que adotavam o sobrenome do marido ou de um pai artista, sem dúvida prejudicaram sua identificação nas narrativas históricas, complicando o processo de correção de erros de atribuição. Isso resultou, essencialmente, no apagamento das mulheres da história da arte e da própria história.

Bons artistas copiam; grandes artistas roubam – já teria dito Picasso ou Leonardo Da Vinci. Ou foi Steve Jobs¹¹⁹? Ainda que não tenhamos certeza sobre quem é o verdadeiro autor desse aforismo, em se tratando de questões de roubo de autoria¹²⁰, apropriação indevida de ideias, pilhagem criativa e atribuições autorais equivocadas, o gênero masculino parece fazer as honras na história. A verdade é que uma parte considerável do cânone que a cultura ocidental sustenta foi construída sobre o trabalho não creditado - e até roubado - de muitas mulheres, num misto de estratégias que envolvem misoginia, silenciamentos, censura e invisibilidades.

Na literatura temos muitos casos, como o de Henry “Willy” Gauthier-Villars, autor de cinquenta romances escritos principalmente por sua esposa, a quem ele trancava em um quarto até que produzisse uma quantidade suficiente de páginas. Finalmente farta daquilo, ela foi embora e publicou o restante do seu trabalho, com um nome que hoje podemos reconhecer: Colette. Há também o caso de Zelda e Scott. Em livro recentemente publicado por Deborah Pike, *The Subversive Art of Zelda Fitzgerald*, podemos ler algumas passagens roubadas e suas fontes originais, lado a lado. De fato, Zelda já havia declarado, após a publicação do livro *Este lado do Paraíso*, escrito por ele e publicado em 1920:

Reconheço uma porção de um antigo diário meu que misteriosamente desapareceu pouco depois do meu casamento, e também pedaços de cartas que, embora consideravelmente editadas, me parecem familiares. De fato, o Sr. Fitzgerald - creio que é assim que ele soletra seu nome - parece acreditar que o plágio começa em casa¹²¹.

Nas ciências, espoliar as contribuições de mulheres nas pesquisas foi tão frequente que a prática tem até nome: *Efeito Matilda*. O termo é uma homenagem à sufragista Matilda Joslyn Gage, que em 1893 escreveu o ensaio *Woman as an Inventor*. Com uma rápida pesquisa online podemos citar algumas outras *mentes surrupiadas*: Jocelyn Bell Burnell, Rosalind Franklin e Lise Meitner. Talvez esteja na hora de acharmos um bom termo para designar o mesmo quando ocorre nas artes, tantos são os casos que estão sendo descobertos: Caroline Louisa Daly (1832 – 1893), Margareth Keane (1927), Artemisia Gentileschi (1593 – 1653), Hortense Haudebourt-Lescot (1784 – 1845), Sofonisba Anguissola (1535 – 1625), entre outras.

Há casos como de Judith Leyster (1609 – 1660), que teve sua assinatura coberta por tinta. Negociantes de arte do século XIX pintaram manualmente sobre sua assinatura e falsificaram outra, de um artista homem do mesmo período, numa fraude intencional. O motivo?

119 Conforme transcrição de discurso de Steve Jobs em um programa televisivo de junho de 1996. Disponível em: <http://www.pbs.org/nerds/part3.html>

120 Perceba que a palavra autoria consta no dicionário como sinônimo de paternidade e criação, que também nos lembra da palavra patrimônio, todas que eclipsam os significantes de gênero feminino, que poderiam ser invocados com as palavras maternidade e matrimônio, por exemplo. Na França, atualmente, a palavra matrimônio pode também designar um legado ou herança cultural produzido por mulheres, como esculturas pela cidade, por exemplo.

121 Minha tradução de trecho do livro *Dear Scott, Dearest Zelda: The Love Letters of F. Scott and Zelda Fitzgerald*, edição de 2002, p. 84.

Aparentemente obras de mulheres valeriam menos, ainda que aparentassem melhor qualidade. É muito possível que ainda se descubra muitas obras de Leyster, já que novos estudos revelam que ela não parou de pintar depois do casamento, mas algumas obras ainda podem ter sido erroneamente atribuídas ao marido. Recentemente, em 2020, a assinatura de Gentileschi foi descoberta na parte de trás de uma tela que retrata Davi e Golias (circa 1630), obra antes atribuída a um homem, aprendiz de seu pai.

Nina Gurianova, historiadora de arte especializada em vanguarda russa, pesquisou meticulosamente a obra e vida da artista, designer e poetisa Olga Rozanova (1886 – 1918), abrangendo os primeiros anos do século XX e revelando uma protagonista chave no modernismo russo, ainda que pouco lembrada. Nesses estudos foi adotado uma metodologia sócio-histórica que enfatiza corretamente a importância do contexto de Rozanova como um determinante de sua prática e ideologia, discutindo os debates artísticos, poéticos e filosóficos em que o significado da obra é localizado no contexto das vanguardas eslavas. A esse respeito, tomo como fonte sua pesquisa e de mais algumas acadêmicas, em relação à questão de apropriação de ideias. Um dos méritos da produção de Rozanova reside na implementação bem-sucedida do conceito de colagem como metáfora artística para a "concordância discordante" da época. Apareceu ao mesmo tempo que as colagens dadaístas e trinta anos antes da célebre obra e livro *Jazz*, de Henri Matisse. Ela também explorou o vínculo entre poesia e códigos visuais por meio de práticas colaborativas com o poeta Aleksei Kruchenykh. Suas colagens aparecem no livro *Guerra Cósmica* de Kruchenykh. No prefácio, ele escreve:

Esses adesivos nasceram da mesma fonte da linguagem transmental (zaúm) – da libertação da criação das facilidades desnecessárias (por meio da não-objetividade) A pintura transmental torna-se prevalecente. Antes O. Rozanova deu seus exemplos, agora ela é trabalhada por mais artistas, inclusive K. Malevitch, Púni e outros, que lhe atribuíram um nome pouco explicativo: suprematismo. (KRUCHENYKH, 1916)¹²².

Rozanova também encontrou meios formais de realizar e recriar sua visão subjetiva da guerra em sua colagem abstrata para a capa. Seu conhecimento dos princípios suprematistas é evidenciado com a composição sintética e a simplicidade solene das cores (branco, azul, preto) e das formas (triângulo, quadrado, círculo e retângulo). Ela vinha fazendo adesivagens abstratas e geométricas com papel colorido desde o verão de 1915. Produzidos independentemente de Malevitch, estes "deveriam ser contados como uma das primeiras aparições de abstração na Rússia" (DOUGLAS, 2007, p. 99-101). A artista expôs e relatou sobre a *Última Exposição Futurista 0,10*, em São Petersburgo (1915), quando o famoso *Quadrado Negro* de Kasimir Malevitch foi apresentado ao público pela primeira vez, junto com outras obras abstratas suprematistas. Sentindo que Malevitch tinha roubado suas ideias, o acusou de plágio e imediatamente escreveu a Kruchenykh, reivindicando sua autoria pelo estilo emergente de formas abstratas geométricas:

Todo o Suprematismo nada mais é do que as minhas colagens, a combinação das superfícies, das linhas, dos discos (principalmente dos discos) e absolutamente nenhuma incorporação de objetos reais. E depois disso tudo, esse canalha ainda oculta meu nome. Você havia mostrado para Malevitch meus adesivos? E quando exatamente? <...>Quando ele está próximo, diante de mim, Malevitch fica com aparência de culpado, fica me bajulando,

¹²² KRUCHENYKH, A. Guerra cósmica. Praga, 1916. (Кручёных А. Вселенская война. Пр., 1916). Conforme tradução e comentário para essa tese por Cristina Antonioevna Dunaeva, que também colabora com a informação de que exemplos dos adesivos abstratos da Olga Rozanova, de 1915, encontram-se em Amsterdã, no *Stedelijk Museum*, no arquivo que pertenceu a Nikolai Khardjiev. Não existem, até agora, trabalhos dedicados especificamente a adesivos/colagens abstratas da artista.

*irreconhecível. No primeiro dia, de propósito, virei as costas a ele. (ROZANOVA apud GURIANOVA, 2002, p. 149 e 150 e apud DOUGLAS, 2007, p. 100)*¹²³.

Malevitch declarou posteriormente, aproveitando-se da prematura morte de Rozanova, que a ideia lhe havia ocorrido, apropriadamente, já em 1913. Postura semelhante veremos ocorrer nas próximas linhas dessa pesquisa, retornando ao âmago do modernismo ocidental.

Talvez o caso mais enredado e polêmico que vem chamando a atenção nos últimos tempos seja a fascinante história de um urinol em porcelana branca, invertido e assinado por R. Mutt, creditado a Marcel Duchamp e eleito como a obra de arte mais influente do século XX. Indícios sugerem que a Fonte, objeto mitológico do primeiro modernismo e primogênito da arte conceitual, poderia ter sido criação de uma mulher, uma baronesa dadaísta, esquecida e falecida na pobreza: Elsa von Freytag-Loringhoven (1874 – 1927). Estaríamos diante de um precursor *Efeito Elsa?*

¹²³ Carta de Olga Rozanova para Aleksei Kruchenykh, datada de 2-4 janeiro de 1916. Encontra-se na Fundação cultural *Khardjiev-Tchagui*, no *Stedelijk Museum* em Amsterdã. A descoberta desse documento e tradução desse trecho, citado nas referências indicadas, devo à professora Cristina Antonioevna Dunaeva.



Elsa Von Freytag-Loringhoven (1874 – 1927)

Em 10 de abril de 1917, a *First Annual Exhibition of the Independents* foi inaugurada no *Grand Central Palace*, em Nova York. Um dia antes da inauguração, um mictório em porcelana branca, foi entregue no local por Louise Norton (1890 - 1989), submetido a inscrição por seis dólares. A peça estava assinada “R. MUTT” e teria vindo de trem da Filadélfia, embalada em uma caixa. Seguindo o exemplo francês do *Salon des Indépendants*, a exposição foi organizada de acordo com o princípio “Sem jurados, sem premiações”, conforme consta no prefácio e na capa do catálogo¹²⁴. Qualquer pessoa poderia inscrever qualquer obra, e de fato, coisas estranhas e pitorescas foram exibidas. No entanto, a inscrição dessa peça foi recusada, sob diversas alegações, algumas conservadoras: ultrapassagem do prazo de inscrição¹²⁵, ser um objeto comum e não uma obra de arte, ser indecente e vulgar.

A teoria escandalosa que rodeia a pouco conhecida Baronesa Elsa Von Freitag-Loringhoven, artista e poeta dadaísta de origem alemã, conta que ela seria a verdadeira fonte criadora, jamais creditada, do famoso urinol conhecido como *Fontain*, o tal mictório invertido, creditado ao artista Marcel Duchamp. A obra eleita como *a mais importante do século XX* foi imortalizada em uma fotografia de Alfred Stieglitz, no dia 13 daquele mês, e quebrada supostamente em um acidente, na mesma data, na *291 Gallery*. Na etiqueta presa ao objeto, consta o pseudônimo citado e o endereço de Louise Norton na Filadélfia. (Fig. 39).

A escritora Irene Gammel apresentou uma extensa pesquisa em *Baronesa Elsa: Gender, Dada, and Everyday Modernity* (2002), onde levanta convincentes argumentos sobre a influência da artista nesse objeto, que alçou Duchamp a categoria de gênio incontestável. Gammel define Elsa von Freytag-Loringhoven como uma excêntrica “Dada-Queen”, a primeira artista performática de Nova York e grande inspiradora de Duchamp. Ambos até moraram por algum tempo no mesmo prédio, no *Lincoln Arcade Building*, na Broadway, e segundo suas cartas, viraram algumas noites juntos. Nas palavras de Duchamp, Elsa “não era futurista, mas certamente, era o futuro”. Tempos depois, os avanços de uma apaixonada Elsa foram evitados a exaustão. O apelido de Elsa para Duchamp era *M’ars* - um jogo de palavras que se referia a “meu traseiro” (*my ass*) e ao deus da guerra Marte (*Mars*). Esse seu deus, segundo ela, infelizmente não era nada “tátil”. Como poeta dadaísta, a Baronesa era alegremente obscena, e usava construções de palavras o tempo todo, como em “Phalluspistol”, “Kissambushed” e “Spinsterlollipop” (pistola de falo, beijador de arbusto e pirulito de solteirona).

¹²⁴ Disponível em <https://bityli.com/SB6ry>.

¹²⁵ A data limite seria 28 de março, e entregar posteriormente poderia ser proposital, como já sugerido por Thierry De Duve: para ser um *succès de scandale*, ela tem primeiro que ser rejeitada, para então ser exibida em uma nova exposição dos refusés. Veja em *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp* (1991).

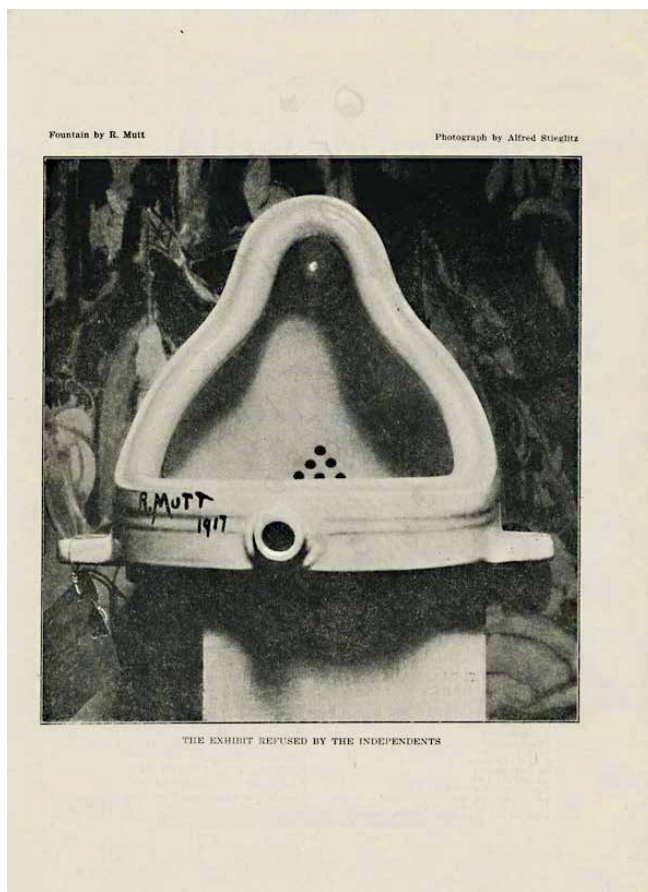


Fig. 39 - [Atribuído a] Marcel Duchamp.
The Fountain, 1917.
 Fotografia do original perdido, por Alfred Stieglitz, 1917.
 Ao fundo, *The Warriors* (1913), de Marsden Hartley.
 Imagem de página da revista *The Blind Man* 2.

Se suas contribuições para a arte visual não são bem conhecidas, por outro lado ela tornou-se famosa nos círculos literários modernos de 1918 a 1921, reconhecida por sua poesia profana graças a outras duas mulheres: Margaret Anderson e Jane Heap, editoras da *The Little Review*. Elas publicaram seu trabalho experimental, que misturava biografia, sintaxe fraturada, ritmos atonais e sons fonéticos, e chegou a publicar poesia lado a lado com excertos de *Ulysses*, de James Joyce. Seus uivos escritos de forma delirante eram altamente sexualizados, surpreendendo os nova-iorquinos mais ousados. Elsa exigiu igualdade sexual e cantou sobre a ejaculação, o orgasmo, o sexo oral e a impotência em suas poesias, que dobravam os limites da forma e conteúdo, o que de certa forma ameaçou homens de seu círculo. Com uma reputação de sexualmente perigosa, semelhante ao que ocorreu com Nancy Cunard (1896 – 1965), ela ainda foi tema de uma biografia inacabada de Djuna Barnes, uma fã dedicada¹²⁶.

Elsa foi uma artista de performance, poeta e produtora de muita arte que chamaríamos hoje de efêmera. Numa época em que mulher usando calças ainda incomodava, Elsa raspava a cabeça e tingia o topo de vermelho vivo, usava os lábios pretos e selos de 2 centavos como pintas no rosto. Foi regularmente presa e encarcerada por ofensas, pequenos furtos ou nudez pública. Seu trabalho foi defendido por Ernest Hemingway e Ezra Pound; a fotógrafa Berenice Abbott exaltou sua influência, acrescentando que Elsa era uma junção de Jesus Cristo e Shakespeare; ela era uma associada de conhecidos artistas, incluindo Man Ray e Duchamp. Em 1921 ela estrelou um filme feito por eles, intitulado *Elsa, Baroness von Freytag-Loringhoven, Shaving Her Pubic Hair*. Nos dois frames existentes (Man Ray destruiu acidentalmente o filme durante o processo), ela parece estar dançando nua, depois que o barbeiro fez seu trabalho. Ela era *Nude Descending a Staircase* (alusão a famosa pintura de Duchamp de 1912)¹²⁷. Nada disso ajudou Elsa financeiramente. Ela era inábil nesse sentido para cuidar de si mesma, e o pouco dinheiro que ganhava, gastava alimentando cães que recolhia e levava para seu apartamento, onde viveu épocas de extrema pobreza.

¹²⁶ A *Maryland University* possui uma grande coleção de artigos da Baronesa, incluindo cartas, poemas e desenhos. Disponíveis em <https://www.lib.umd.edu/about/find?query=Freitag>. Veja também o livro *Body Sweats: The Uncensored Writings of Elsa von Freytag-Loringhoven* (Gammel e Zelazo, MIT PRESS, 2011), a primeira grande coleção de poemas de Elsa von Freytag-Loringhoven em inglês, reunindo 150 poemas, a maioria nunca publicada; muitos são decorados com esboços e diagramas coloridos com tinta vermelha e verde, reproduzindo a estética visceral que tiveram quando foram compostos.

¹²⁷ Veja uma imagem salva em <https://bitly.com/ytPVJ>.

A grande adição à história da *Fonte* foi desencadeada com a pesquisa de Irene Gammel. Sua biografia sobre a artista até então pouco lembrada não só resgatou uma figura altamente criativa e influente no turbilhão da arte americana no início do século XX, como mudou radicalmente a percepção de Duchamp para muitos que não estão dispostos a seguir o manual canônico da arte sem alguma ressalva. Ela trata da artista frenética e de temperamento *flamboyant*¹²⁸ de forma justa, crítica e apaixonada, mas de uma maneira interpretativa, atravessando estudos de gênero e fornecendo um material realmente novo.

Foi a partir daí que outros pesquisadores¹²⁹ trouxeram à tona mais indícios, que alegam dois possíveis acontecimentos: desde o princípio um grupo de artistas de Nova York¹³⁰ conspirou juntos em uma brincadeira para desarmar o conservadorismo institucional – mesmo o independente – mas em algum momento o nome da baronesa foi obliterado do clube. Eles mantiveram a autoria em segredo para seguir com o planejamento: um editorial e uma defesa pública sobre a peça em questão e o artista desconhecido, na revista *The Blind Man 2*, com um texto escrito por Beatrice Wood (1893 – 1998): *Buddha of the Bathroom*¹³¹.

A *outra trama conta* que depois que Elsa morreu em Paris, esquecida e em pobreza absoluta, Duchamp começou a deixar seu nome ser associado ao mictório, através de vários materiais construídos com informações e fotos inventadas¹³². Após a morte de Alfred Stieglitz, ele assume oficialmente sua autoria. Como parte dos indícios dessa teoria, foi descoberto uma carta de Stieglitz para Georgia O’Keeffe, onde ele menciona o objeto, que teria sido inscrito por uma jovem mulher, e que rejeitado, havia causado indignação dos dadaístas de Nova York, que o recolheram e levaram para seu estúdio. Elsa tinha 43 anos na época, e os seus detratores etaristas alegam hoje que ela não era jovem – então não era ela. No entanto, ela estava vivendo na Filadélfia, para escapar da polícia, em um apartamento emprestado da escritora Louise Norton, que estava em Nova York e era, definitivamente, jovem: tinha 23 anos.

Não há menção à obra no catálogo, nem com o pseudônimo de “R. MUTT”, nem sob o nome de Louise Norton. Além do artigo publicado no número 2 do *Blind Man* de 1917, pouco ou nada foi publicado sobre o mictório, nem sobre a identidade de Richard Mutt, o nome mencionado no artigo. Absolutamente ninguém mais falou a respeito disso, a peça quebrada acabou no lixo e tudo o que restou foi a fotografia de Alfred Stieglitz. Mas por que Von Freytag-Loringhoven nunca reivindicou a autoria da *Fonte*? Talvez por nunca ter tido a chance: além de não assinar nenhum de seus trabalhos, ninguém estava interessado no urinol, que havia sido descartado. Elsa volta para a Europa, vive em condições precárias e morre logo depois, em 1927, asfixiada em gás de cozinha. Durante esse intervalo de dez anos, o mictório sequer existia.

Dezoito anos depois, em 1935, André Breton menciona a obra em um artigo na *Minotaure*, atribuindo-a a Duchamp. Ele se baseia num texto anterior de Georges Hugnet, que sugere que a *Fonte* chegou a ser exibida, o que não é verdade¹³³. Duchamp aceita a autoria sem negar, mas sem confirmar. Dez anos depois é citado com entusiasmo na revista americana *View*,

¹²⁸ Uma personalidade *flamboyant* pode ser caracterizada como extravagante e teatral, dramaticamente sedutora ou que expressa intensamente suas emoções.

¹²⁹ A literatura referente à *Fonte* de Duchamp é volumosa, no entanto parte muito do que já foi dito, a partir da década de 1960. Para novos olhares, veja além de Gammel: Steinke, Camfield, Spalding e Thompson, Sawelson-Gorse, Nesbitt, Higgs, Maaswinkel, Cavell, Varnedoe, Obalk, Paijmans.

¹³⁰ Joseph Stella, Walter Arensberg, Louise Norton, Alfred Stieglitz, Charles Demuth e os editores da *Blind Man 2* (Henri-Pierre Roché, Beatrice Wood e Marcel Duchamp).

¹³¹ Disponível em https://monoskop.org/images/6/6f/The_Blind_Man_2_May_1917.pdf

¹³² As manipulações fotográficas de Duchamp são bem documentadas. Veja, por exemplo, em *Dodging History: Marcel Duchamp’s Photographic Manipulations* (2005), p. 23–26 disponível em: http://www.eshph.org/wp-content/uploads/2015/12/pr_no_08.pdf e *Readymade and Fake: The Richard Mutt Case Reiterated* (2018), p. 24–45 disponível em: <http://lnu.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A1411625&dsid=-3608>.

¹³³ *L’Esprit Dada dans la Peinture*, em *Cahiers d’art*, 1-2 (1932), p. 57–65. Na página 62 ele relata, sob a foto de Stieglitz: “Para testar a imparcialidade do júri dos Independentes, Duchamp, que dele fazia parte, mandou sob nome falso esse mictório, símbolo de seu desgosto pela arte (...) o júri lhe devolveu a obra após algumas horas de exposição”. Veja em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9796461x/f75.item>

em uma edição onde o galerista Sidney Janis promove e reinventa a carreira de Duchamp como um iconoclasta. Eles produzem fotos com aparência desgastada, com um mictório de outro modelo, pendurado sobre uma porta, que supostamente era o estúdio de Duchamp em 1917 – mas são fotos forjadas, de 1945. O mesmo texto foi publicado, embora sem as imagens, no mesmo ano em Londres, na revista *Horizon*.

Lentamente e após a Segunda Guerra Mundial, a história da arte começa a reproduzir essa narrativa. Em 1964, quatro anos antes de sua morte e preocupado com o legado de seu nome, ele anuncia o trabalho como seu e autoriza réplicas, através de um contrato com a *Galleria Schwarz*, em Milão¹³⁴. Arturo Schwarz é também responsável pelo catálogo *raisonné* de Duchamp. A *Fonte* original foi perdida em 1917, mas existem réplicas. Não reconhecer Elsa como a criadora pode ter a ver com as consequências financeiras. Milhões foram pagos pelas 17 cópias autorizadas por Duchamp do mictório. Em 2006, estimava-se que cada uma valeria cerca de 3 milhões de euros.

Os argumentos a favor ou contra a atribuição de autoria da Baronesa para o mictório conhecido como *Fonte* são diversos. São baseados em fatos, memórias ou relatos e convergem, às vezes, acompanhados de construções acadêmicas e teorias tão plausíveis quanto inesperadas. Ainda que tenha me concentrado em pesquisas de fatos, publicações originais e correspondências, os muitos artigos e notas de pesquisa histórica e linguística publicados por Glyn Thompson devem ser mencionados, bem como a revista que mantém atualizada e a correspondência realizada com o diretor da Tate Gallery¹³⁵. Vale citar também a exposição *A lady's not a gent's*, realizada em Edimburgo (2015) e várias exposições sobre o movimento Dada, seja em Nova York, Berlim ou Zurique, no âmbito da paternidade questionada da *Fonte*, levantada desde o início do século XXI.

Há quem afirme que não existe nenhum fato suficientemente claro para que reconheçamos a autoria da Baronesa Elsa na concepção da *Fonte*, esses são geralmente os críticos e escritores que apostaram muito nas teorias sobre os conceitos do *readymade*¹³⁶ e estética anti-retiniana, sem se importar com os depoimentos conflitantes e as lacunas da história. Compreendo que deva ser inconveniente rejeitar a perspectiva de autoria equívoca de Duchamp, devido à sua incompatibilidade com a narrativa institucionalmente endossada e com a qual muita gente construiu carreiras, vendeu livros e fez palestras. Entretanto, há alguém que confirma que Marcel Duchamp não é o autor, tampouco submeteu essa obra para a exposição de abril de 1917, como é descrito na maioria das publicações sobre o tema. E essa pessoa foi ninguém mais, ninguém menos que o próprio Marcel Duchamp.

Em onze de abril de 1917, dois dias após o conselho rejeitar a submissão do urinol, ele redige uma carta para sua irmã, a artista Suzanne Duchamp (1889-1963), que atuava como enfermeira numa Paris devastada pela guerra. Entre outras coisas, comenta sobre um mictório coletado na rua por uma amiga e submetido a exposição, porém rejeitado. Na mesma carta, ele chama o objeto de escultura, não associando a peça aos seus objetos cotidianos redesignados através do conceito de *readymade*. Ele também afirma, em entrevistas e cartas anteriores a 1930, que nunca chegou a submeter qualquer *readymade* para qualquer exposição – e que eles não eram feitos para serem vistos. A existência dessa carta e seu conteúdo não era conhecida até 1983, quatorze anos após a morte de Marcel Duchamp. Desde que foi descoberta, por

134 Mesmo ano em que Andy Warhol serializa as *Brillo Box*, evocando o mesmo sentido de mercadoria, de indiferença estética e banalidade. A partir daí, ele se negou a assinar outros objetos gratuitamente como brincadeira dadaísta, como já havia feito antes para peças ordinárias adquiridas pelos colegas Robert Rauschenberg e Daniel Spoerri.

135 Muitos desses materiais estão disponíveis em sites de pesquisa acadêmica, como o academia.edu; além disso, o professor Glyn Thompson (que foi orientador de Damien Hirst na *Leeds Arts University* em 1983-84), é extremamente solícito, retorna e-mails e está disponível para debate e conversas online sobre suas pesquisas.

136 Tendo em conta que a dimensão artística tende a ultrapassar o objeto, não irei expandir a questão de se o termo “obra de arte” é corretamente usado em relação a um item que possa ser considerado um *readymade*. Existem exaustivos estudos específicos sobre o tema disponíveis universalmente.

Francis Naumann, é continuamente mantida fora de discussão. Ela é atualmente mantida num acervo de documentos de Jean Crotti, no *Smithsonian Institution*¹³⁷ (Fig. 40). A tradução de um dos trechos da carta diz: “Uma de minhas amigas, sob um pseudônimo masculino, Richard Mutt, submeteu um mictório de porcelana como uma escultura para a exposição dos Independentes e foi rejeitado”. Ele também escreve: “Não era imoral, não havia razão para recusar”. Assim, diz Duchamp, ele pediu demissão do conselho e comenta presumidamente que o assunto poderia viralizar em Nova York, o que nunca aconteceu.

Duchamp é conhecido como o pai da arte conceitual. Ele abandonou a pintura sobre tela em 1912 e iniciou uma busca por maneiras de fazer arte além da pintura e escultura tradicionais, arte que não fosse visual. Em 1913, estimulado pelo trabalho de Raymond Roussel, ele cria seus *readymades*, utilizando objetos comuns que não tinham valor estético. Nenhum deles foi exibido em galerias, porque segundo ele, não eram obras de arte. O mero fato de que Duchamp se referiu ao mictório como uma escultura sugere que não poderia ter sido dele, já que ele tratava o gênero com desprezo. Em 1917 Duchamp não estava interessado em provocar um debate sobre estética; na verdade, Totor, seu apelido naqueles dias, estava realmente empenhado em seguir uma carreira de enxadrista, e prestava consultoria para clientes ricos na compra de peças de arte.

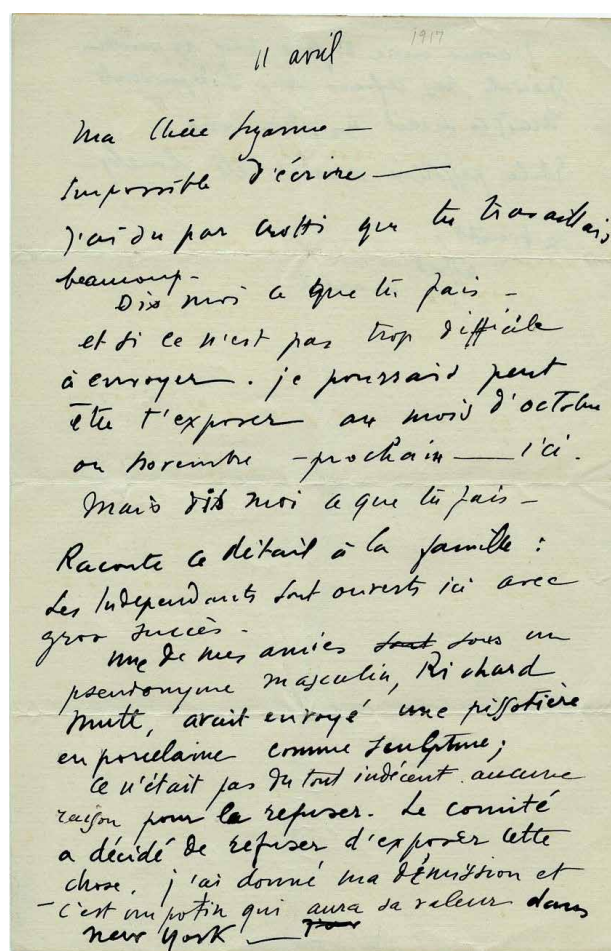


Fig. 40 - Carta de Marcel Duchamp para Suzanne, 11 de abril de 1917. Archives of American Art Smithsonian Institution. ID 777¹³⁸.

137 Publicada em *Archives of American Art Journal*, vol. 22, novembro 1982, p. 2-19.

138 Disponível em <https://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/marcel-duchamp-to-suzanne-777>

Então, aqui, temos Duchamp em 1917 dizendo a sua irmã em uma carta particular que ele não era responsável pela *Fonte*. Outrossim, existem outras evidências, que tentarei desenredar:

a) Arensberg tentou gerar publicidade através da sua modesta revista, *Blind Man 2*, mas havia pouco interesse. Ele enviou releases para a mídia. Uma matéria no jornal *New York Evening Herald*, quatro dias depois do ocorrido, diz que a inscrição veio da Filadélfia. Em outra publicação diária, é dito que “Richard Mutt” era da Filadélfia. Isso aponta para Elsa von Freytag-Loringhoven, a única amiga de Duchamp que morava na Filadélfia, na primavera de 1917 e fez amizade com a escritora e tradutora Louise Norton.

b) A caligrafia da assinatura pintada liga a Baronesa à *Fonte*. Ela escreveu muitos poemas em letras maiúsculas, que se assemelham à grafia no mictório. Veja por exemplo no poema digitalizado *Orgasmic Toast*, sem data, da coleção da Universidade de Maryland, em <https://digital.lib.umd.edu/image?pid=umd:4836>. De maneira oposta, não se assemelha em nada a escrita de Duchamp; as assinaturas posteriores nas réplicas foram fabricadas.

c) Se a *Fonte* foi o trabalho da Baronesa Elsa, o pseudônimo que ela usou se mostra um trocadilho, como tantos que fazia. Gammel explica que “Armut” - o homófono de R. MUTT - tem muitas ressonâncias em alemão. É usado em frases comuns para significar “pobreza” e, em alguns contextos, “pobreza intelectual”, uma referência as condições em que vivia, bem como à pobre cultura americana, contra a qual ela tantas vezes blasfemou e a qual xingava de SHITMUTT. Além disso, os EUA recém haviam declarado guerra contra a Alemanha, e Elsa teria ficado furiosa e abalada. Segundo sua biógrafa, o urinol poderia ser parte dessa fúria, uma declaração pessoal de guerra contra o conflito, contra a América e os Independentes, que já haviam excluído de outros eventos.

d) A já citada carta de Alfred Stieglitz à Georgia O’Keeffe, de 19 de abril de 1917: “Está havendo uma confusão no grupo dos Independentes. Uma jovem (talvez instigada por Duchamp?) enviou um grande urinol de porcelana em um pedestal para a exposição dos Independentes”. Naumann acredita que ele se refere a Louise Norton, que não era artista visual, mas era amiga da dadaísta Elsa e lhe emprestava o apartamento na Filadélfia, de onde veio o mictório por trem.

e) A narrativa de que Duchamp se demitiu do comitê e da Sociedade dos Independentes não é completamente verídica. A história faz parecer que Duchamp era apenas um membro da sociedade, quando na verdade ele desempenhava um grande papel administrativo. De acordo com o catálogo da exposição de 1917, ele era o diretor da Sociedade e o presidente do comitê de avaliação das obras inscritas. Veja o catálogo na íntegra disponibilizado no rodapé¹³⁹. As regras eram claras e liberais: desde que o artista pagasse a inscrição, seu trabalho seria exposto. Para evitar favoritismos, as peças foram dispostas alfabeticamente. Após a suposta recusa, da qual ele tomou parte sendo membro principal do comitê que decidia, ele esboça desgosto e anuncia seu desligamento. Katherine Dreier (1877 – 1952), artista, colecionadora, membro da Sociedade e grande incentivadora do grupo, lhe escreve pedindo que reconsidere, e deixa claro que ela nunca viu o mictório. Ele recusa, sugerindo que sua demissão foi premeditada e importante para ele. Apesar disso, Duchamp seguiu normalmente fazendo projetos com a Sociedade dos Independentes e tendo um relacionamento profissional duradouro com Dreier, uma rica patrona e aliada no mundo da arte.

f) A história considerada oficial, contada em entrevistas após 1964 e escrita no catálogo *The Complete Works de Marcel Duchamp* (1979), de Arturo Schwarz, relata que Duchamp afirmou que ele, Walter Arensberg e Joseph Stella foram fazer compras na *Fifth Avenue* no dia 09 de abril, “depois de uma conversa espirituosa no almoço”, e compraram o

139 <https://archive.org/details/catalogueannualooyorkgoog>

mictório na loja *JL Mott Iron Works* no nº 118 do caminho de volta para casa, num dia muito agradável e ensolarado. Duchamp então levou-o de volta ao estúdio, assinou-o R. MUTT e submeteu-o à exposição dos Independentes, sob o título de *FONTAIN*. “MUTT” não seria nada mais do que uma referência a “MOTT”, o nome da loja. Essas alegações foram derrubadas em pesquisas publicadas entre 1996 e 2008, em particular por William Camfield, Rhonda Roland Shearer e Glyn Thompson. Thompson descobriu que a *JL Mott Iron Works* (que faliu em 1934) jamais produziu aquele modelo de mictório; depois, no endereço mencionado por Duchamp, não havia loja, mas apenas um showroom de peças para exposição e encomenda de lojistas. Ele jamais poderia ter comprado o mictório ali, como mais tarde insistiu. E mais: a peça foi submetida SEM título: Thompson argumenta de forma convincente que foi Alfred Stieglitz quem a chamou de *Fountain* quando fotografou após a rejeição, ao ser levada até ele.

f.1) Thompson me relata dados fascinantes de sua pesquisa. Ele acrescenta que em abril de 1917 o frio estava abaixo do normal, tanto no que diz respeito à temperatura quanto à precipitação. Foi o ano mais frio já registrado, salvo o de 1904. A temperatura média anual foi 2,8 graus abaixo do normal. O tempo desagradável começou no dia 5 e permaneceu até o dia 19, período em que as chuvas mais pesadas do mês, acompanhadas de neve, foram registradas em todo o Estado, e as temperaturas mais frias foram relatadas quase que universalmente no dia 9 de abril. Existem registros históricos devido à deficiência excessiva de temperatura em abril e maio, o que atrapalhou o plantio e colheitas. O objetivo dessa informação é sublinhar o fato de que não havia sol e nem estava quente, e que o evento descrito acima jamais ocorreu¹⁴⁰.

f.2) O historiador britânico segue me dando informações: a suposta jornada de 100 quarteirões de Duchamp (ida e volta) a J. L. Mott, que não vendia nem produzia o mictório, teria sido inútil, porque em 1917 havia onze encanadores mestres em uma curta caminhada onde ele poderia ter adquirido um mictório Mott comprado do fabricante e disponível para varejo. Ele teria regularmente passado por eles quando caminhava duas quadras entre o estúdio e seu apartamento no *Lincoln Arcade Building* nos onze meses durante os quais residiu no local. Estes foram William Hill and Sons (20 East 69th), Jno. F. Duley (42 West 66th), Fred. R. Frey (163 West 62nd), Saml. George (301 East 65th), Jno. J. Whelan (23 West 64th), Charles E. Doyle (146 West 68th), Jno. G. Hanson (158 leste 64th), Patk. Guinee (134a Leste 62nd) e Herman Grandis (207 West 60th). E se Duchamp tivesse imaginado uma caminhada de cinco quarteirões pelo parque havia Herman Auskulat na esquina da East 67com a 3th. Além disso, havia um fornecedor de encanamento na 303 East 60th (Malbin-Mayer), e quatro fabricantes dentro de 30 blocos, Thomas Maddock's Sons Ltd. (30 East 42nd), Mayer-Sniffen (West 36th), Standard Sanitary Mfg. Co, (50 Broad e 35 West 31st) e Nason Mfg. (71 Fulton [tel. Beekman 2600] perto da segunda residência de Duchamp em Nova York, no outono de 1915).

g) Em 2016 Thompson finalmente localizou um exemplar autêntico do mictório perdido, em um antigo prédio de fábrica de propriedade da *Magic Chef Manufacturing Company*, em St. Louis. Ele foi fabricado pela *Trenton Potteries Company*, de New Jersey, e jamais foi vendido ou exposto pela *JL Mott Iron Works*.

h) Duchamp podia ser honesto sobre suas invencionices. Em uma entrevista em 1962, ele disse a William Seitz: “Eu insisto que cada palavra que estou lhe dizendo agora é estúpida e mentirosa”. Já havia dito algo semelhante em conversa com James Johnson Sweeney, em *A Conversation with Marcel Duchamp*, entrevista televisionada para a NBC, conduzida em 1955 e exibida em janeiro de 1956. Em 1957 ele palestrou em Houston: “O ato criativo

¹⁴⁰ Dados Climatológicos: *New York Station*. Wilford M. Wilson, professor e diretor da estação. Vol. XXIX. Ithaca, Nova York, abril de 1917.

não é realizado apenas pelo artista; O espectador ...acrescenta sua contribuição”. Ele segue: “Isso se torna ainda mais óbvio quando a posteridade reabilita artistas esquecidos”. Ele estaria descrevendo o que ele próprio estava fazendo? Não podemos negar que boa parte de sua produção foi feita em cima de fumaça, espelhos e colagens. Sua irmã Suzanne também colaborou nos readymades e não foi creditada, como no trabalho da garrafa, a qual ele inclui uma foto com colagens em sua *Boîte-en-Valise*. Sua famosa frase de que as únicas obras de arte que a América contribuiu para o mundo foram “seus encanamentos e suas pontes” na verdade é de Beatrice Wood. O processo artístico da apropriação não é nada incomum na história das vanguardas, que remonta uma história de pilhagem, transformação, escavação, catalogação, fragmentação, costuras experimentais e compartilhamento da produção criativa de outros, para não falar da apropriação de culturas folclóricas e popular.

i) A Baronesa também invoca o mictório ao escrever sobre Duchamp. Na página 227 de seu livro, Gammel cita uma carta que ela escreve para um editor de jornal, no qual ela se queixa de que Duchamp “veio a este país - protegido - carregado pela fama - para usar os seus acessórios de encanamento - e obter conforto mecânico”. Na mesma carta ela acrescenta: “Eu sou ele”. A passagem completa diz: “Enquanto ele simplesmente se diverte, eu preciso sobreviver. Mas - eu sou ele - e ainda não alcancei o topo”. *Ele era ela*: aqui, a Baronesa parece estar expressando seu parentesco artístico e reclamando crédito, como se a brincadeira de outros estivesse ocultando um trabalho que ela considerou sério. Ao mesmo tempo, as dificuldades faziam com que ela implorasse pequenas somas em dinheiro, inclusive aos amigos artistas, o que talvez a impediria de contestar alguma coisa com o grupo.

j) Em 1923, pouco antes de voltar para a Europa, Elsa e Duchamp estavam novamente na mesma cidade. O suspiro artístico final de Duchamp foi o término de seu projeto em vidro, que levou oito anos para terminar. Acredita-se ter sido seu último trabalho importante. Elsa passa a ser evitada por todos - sua carência excessiva e exigências de apoio incomodam¹⁴¹. Seus discursos confusos e antisemitas não faziam sentido para seus amigos judeus. Ela prega homofobia, enquanto era bissexual: já havia sido casada três vezes e teve amantes homens e mulheres, incluindo Djuna Barnes. Apenas Barnes, Heap e Berenice Abbott a ajudam financeiramente, mas a distância. Ela sente-se abandonada e produz uma pintura onde podemos ler “Esquecida como esse guarda-chuvas. Estou com você, Berenice infiel!” (Fig. 41). No canto esquerdo aparece uma perna e um pé de alguém saindo do quadro, representando todas as pessoas que haviam saído de sua vida. Elsa retrata Duchamp como um mictório vazando água e fumando seu usual cachimbo. A água danifica os livros e a história jogada pelo chão. A imagem se torna emblemática de seu relacionamento estragado. Curiosamente, Elsa se refere ao guarda-chuvas, que ela havia roubado em Nova York e pelo qual fora presa. Então, ao lado daquele objeto roubado, ela retrata outro importante objeto supostamente roubado: o mictório, que ela nunca mais viu depois de mandar para Nova York, e que parecia ter sido esquecido - assim como o roubo do guarda-chuvas, que havia feito ela sair da cidade.

Que Von Freytag-Loringhoven tenha sido expulsa da história das vanguardas não é apenas uma injustiça - é também uma terrível perda para a história da arte. Ela tinha uma visão particular de vida que era inseparável de sua produção artística. Mas é fato que ela levava consigo a mesma invisibilidade inerente e não reprodutível como a maioria dos eventos dadaístas, como nas performances de fantoches de Sophie Taeuber-Arp (1889 - 1943), por exemplo. A sua prática não focava em objetos artísticos finalizados, eles normalmente possuíam um caráter de adereço de uma performance mais elaborada.

141 O poeta (casado) William Carlos Williams declarou que estava apaixonado pela baronesa, mas seu namoro terminou em uma briga e mais tarde ele precisou fazer aulas de boxe para se defender de suas emboscadas. “Ela era corajosa em um grau insano”, Williams observou (GAMMEL, 2002, p. 127).

Em março de 1917 o pintor George Biddle contratou uma modelo alemã de 42 anos para posar. Ela foi até seu estúdio, usando uma capa de chuva escarlate. Quando Biddle pediu para tirar a roupa, ela estava nua, exceto por um sutiã feito de duas latas de tomate e cordão verde e uma pequena gaiola que abrigava um canário de aparência triste, que pendia do pescoço dela. Usava vários anéis de cortina como pulseiras, recentemente roubados da loja *Wanamaker*, e um chapéu decorado com legumes. Lá estava o pintor modernista, diante da baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, julgando-a como sua modelo. Com uma rápida revelação, ela se anuncia que é a artista, e ele simplesmente é seu público. Em outra ocasião, Biddle descreveu vê-la depois de ter feito “uma limpa” numa loja de brinquedos: ela vestia cerca de 70 adereços de chumbo, estanho ou ferro fundido, entre bonecas, soldados, automóveis, locomotivas e caixas de música, tudo costurado em um incrível vestido.

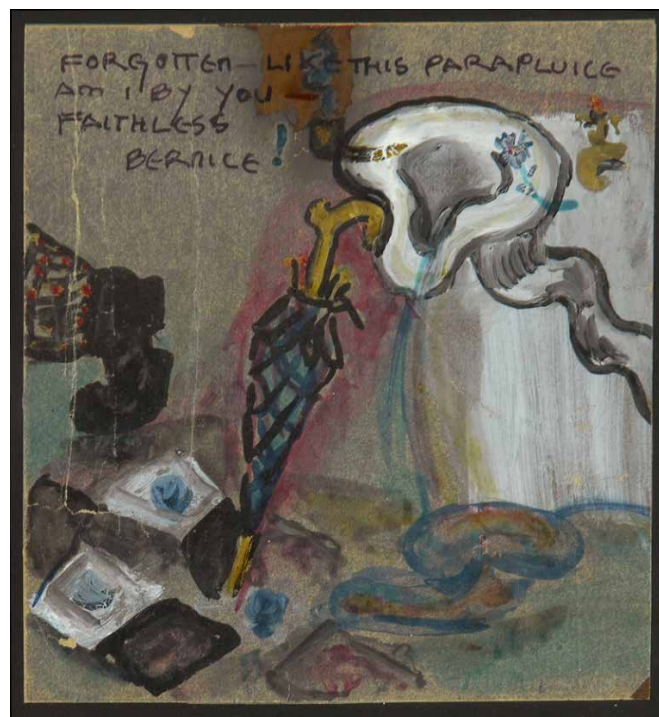


Fig. 41 - Elsa von Freytag-Loringhoven
Forgotten like this Parapluice. I am by you, faithless Bernice. 1923-24.
Pintura sobre cartão 40 x 60 cm
Imagem sob Domínio Público.
Fonte: www.wikiart.org

Ele também descreveu o estúdio onde ela vivia e trabalhava: era cheio de sucata, pedaços de metal, coisas achadas e cães vagabundos. Até mesmo ratos ela havia domesticado, e via beleza e significado em tudo¹⁴². Aliás, não podemos esquecer o significado da palavra MUTT: *vira-latas*. Elsa abrigava vários deles e passeava com pelo menos 5 ou 7 de cada vez, usando um kilt escocês e brincos de colher, chocando as madames quando ia em direção ao *Washington Square Park*, numa espécie de coleira dourada coletiva, onde se colocava como a chefe da matilha. Chamada por aqueles que a conheciam por “a Baronesa”, no final dos anos 1910 e início dos anos 1920 ela era a artista mais exótica do Greenwich Village e a modelo favorita de Robert Henri, William Glackens e Man Ray.

Else Hildegard Plötz nasceu em 1874 na cidade prussiana de Swinemünde, no mar Báltico. Sua mãe era uma pianista amadora. Proibida de tocar música pelo marido, não se sabe por quais motivos, ela volta-se para a religião, morrendo mais tarde internada em uma instituição. Ida insistia que as filhas rezassem antes de dormir. Seu pai, ateu, ironizava, chamando as orações de “mijo noturno”, aquele que se faz antes de ir para a cama. Aos 19 anos Elsa (variação anglo-saxônica de seu nome, que assume depois) foi para Berlim, onde trabalhou como modelo e atriz *vaudeville*. Representava uma estátua viva no teatro *Wintergarten*, em uma espécie de performance erótica disfarçado de arte clássica edificante. Aumentava seus seios com papelão e quadris com algodão antes de ficar coberta de tinta branca, o que Amélia Jones identifica como representativo de suas experiências em perturbar e distorcer noções profundamente arraigadas do nu feminino nas tradições históricas da arte ocidental, moldadas e controladas pelo desejo e poder masculino (JONES, 1998, p.142-172). Elsa se apropria do papel do nu como um modo de atuação ativo, corporificado e autobiográfico, transformando-se em um lugar de múltiplas possibilidades expressivas - longe do ideal feminino, quase grotesco, um corpo burlesco, inacabado e transgressor.

Seguiu-se um período de experimentação sexual, que a deixou hospitalizada com sífilis, antes de fazer amizade com o artista Melchior Lechter e frequentar os círculos de arte

¹⁴² George Biddle, *An American Artist's Story* (Boston: Little, Brown, 1939), 135-40, citado por Caroline Giepert (2016), em https://www.academia.edu/37152659/Baroness_Elsa_von_Freytag_Loringhoven_in_New_York_Dada.

em Munique. Gammel desencadeia a partir daí, nas páginas da biografia, os complexos casamentos de Elsa, primeiro com arquiteto *jugendstil* August Endell. Com ele Elsa trabalhou e desenvolveu os conceitos da “Estética Empática”. Esse episódio não consta nos estudos que levantei sobre a *Fonte*, entretanto mereceria uma pesquisa à parte, já que seria um precursor da fenomenologia dos objetos, elevando o sentir como primordial, completamente ao contrário da arte conceitual (pensar) – o que causa um paradigma extraordinário no entendimento padrão que gira em torno do significado da *Fonte*¹⁴³.

Após uma briga devido a impotência de Endell, ele a interna por um período. Ela começa a se envolver com um amigo dele, Felix Paul Greve, tradutor de Oscar Wilde, que com Elsa fingiu seu próprio suicídio em 1909 para escapar de credores. Este evento os levou para a América, um ano depois. Greve, que era homossexual quando a conheceu, era um personagem singular. Ele a abandona no Kentucky e se muda para o Canadá, onde torna-se Frederick Philip Grove, um romancista e homem de valores familiares. Elsa rumo para Manhattan e, dentro de um ano, se casa com um barão alemão expatriado e falido, Leopold von Freytag-Loringhoven, que lhe confere o título de baronesa. Ele parte para a Europa em 1914 para lutar na guerra e suicida-se alguns anos depois.

Irene Gammel descreve como a baronesa já estava trabalhando com objetos ordinários encontrados, desde 1913, elevando-os à condição de obras de arte. No dia de seu casamento com o barão, a caminho da prefeitura, ela encontrou um anel de ferro maciço grande e pesado. Agregado a ele havia uma parte que ela julgou assemelhar-se ao símbolo feminino (Vênus). Deu-lhe o nome de *Enduring Ornament*¹⁴⁴. Note que esse é o mesmo ano em que Duchamp fez sua roda de bicicleta e um ano antes do porta garrafas. De algum modo, eles estavam ocupados com os mesmos assuntos, ao mesmo tempo. Elsa não apenas declarou que os objetos encontrados eram suas obras de arte, como frequentemente deu-lhes nomes religiosos, espirituais ou arquetípicos. A religiosidade da mãe e a ironia urinária do pai ecoavam tanto em suas peças como em seus poemas.

Um pedaço de madeira desgastado e frágil foi chamado de *Cathedral* (1918). Ele é preso em um pedestal de madeira cortado, e aponta para o céu em alusão as igrejas góticas, mas, acima de tudo, oferece uma resposta orgânica ao racionalismo dos arranha-céus de aço e vidro que estavam começando a se erguer ao redor de Nova York. Um dos primeiros arranha-céus da cidade, o Edifício Woolworth, concluído em 1912, era conhecido na época como a “Catedral do Comércio”. Com esta escultura sugestivamente intitulada, a Baronesa expõe uma crítica à sociedade, que adorava o deus capitalista acima de tudo. *Limbswish* (1918) é uma escultura onde uma parte delicada de cortina, já bastante velha, fica aprisionada e suspensa entre um labirinto metálico em espiral, tudo preso a um pedestal. O mecânico, rígido, racional e conceitual aprisiona a emoção, o tátil, o sensorial, o empático. *Wish* em inglês é desejo, e *limbs* pode tanto significar membros como um limbo, um péssimo lugar para se estar (Figs. 42 e 43).

Outra obra é um encanamento de ferro fundido preso a um suporte de madeira, que ela chamava de *God* (1917). Essa peça também foi erroneamente atribuída por muitos anos, e ainda hoje é associada ao pintor Morton Livingston Schauberg. Ele era um amigo da Baronesa, que a auxiliou em fixar a base no pedestal, um estojo de esquadria em madeira, e teria feito uma das fotos existentes em seu estúdio, por isso a confusão da atribuição equivocada. Encontra-se na coleção do Museu de Arte da Filadélfia, onde ainda consta o nome de Schauberg, mas incluíram o nome de Elsa como coautora. Um enorme favor. O interessante é que a ferramenta foi manipulada para ficar invertida, assim como o mictório. Sua curvatura também é sugestiva de um falo retorcido (Fig. 44). Outra observação pertinente

143 Recomendo com entusiasmo o artigo *Baroness Elsa And The Aesthetics Of Empathy* (2002), de Richard Cavell, disponível em <https://journals.library.ualberta.ca/crcl/index.php/crcl/article/view/10627>.

144 Disponível em <https://arthistoryproject.com/artists/elsa-von-freytag-loringhoven/enduring-ornament/>

é que, segundo os relatos biográficos, a Baronesa se referia a Duchamp como “deus”, às vezes de forma elogiosa e outras vezes da pior forma, escatológica, fazendo referência a dejetos humanos.



Figs. 42 e 43 - Elsa von Freytag-Loringhoven.
Cathedral e Limbswish. 1918.

Eu não posso deixar de pensar que *God* poderia muito bem ser a contraparte do urinol conhecido como *Fontain*, ambos de 1917 - eles se encaixam perfeitamente juntos, como as duas metades de um díptico. E talvez não seja por acaso que a reprodução em bronze da *Fonte* feita em 1991 pela artista Sherrie Levine se chama *Madonna*.

A *Fonte* é básica, infame, conflituosa e sensualmente provocativa. Esses são aspectos que resumem perfeitamente a baronesa e sua produção. O professor Thompson acredita que o urinol não era um trabalho de arte conceitual - ela estaria fazendo algo muito mais sutil, no gênero da escultura. Segundo Julian Spalding, crítico britânico e galerista de arte, o mictório seria uma obra que mereceria estar classificada como a cabeça do touro de Picasso, feito de uma velha sela e guidão, ou como o telefone de lagosta de Salvador Dalí. Nesse caso, não apenas a obra teria sido roubada, como também teria sido privada de seu significado original.

Na arte conceitual, a ideia por trás do trabalho é mais importante do que sua aparência visual ou qualquer consideração estética. Mera escolha é suficiente para transpor qualquer objeto para uma obra de arte. O mundo da arte, como um todo, sustenta a visão ortodoxa de que o *Fontain* é criação Marcel de Duchamp. Inúmeras reputações curatoriais e acadêmicas, além de toda a escola de Arte Conceitual estão fundamentadas nesta atribuição. O mictório invertido foi o contributo da arte americana para a fundação do Modernismo. O problema é que todo esse entendimento teórico estaria baseado em um mito.



Fig. 44 - Elsa von Freytag-Loringhoven. *God. Escultura*, 1917.

Toda essa pesquisa, e não somente esse episódio quixotesco, faz-me pensar que não tenho o direito de acreditar em todas as placas informativas e de identificação que constam hoje nos museus de todo o mundo. Para os pesquisadores citados no caso dessa investigação, o Modern Museet (Estocolmo), o Museu de Arte Moderna de São Francisco, a Tate Modern, a Galeria Nacional do Canadá, o MoMA, o Kyoto, o Museu de Arte da Universidade de Indiana, o Bloomington, o Centro Pompidou e o Museu de Israel deveriam todos rotular novamente suas cópias de *Fountain* como “uma réplica, apropriada por Marcel Duchamp (1887-1968), de um original da Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven (1874-1927)”.

Parece que nem o status nem o significado dessa obra podem ser decididos enquanto o desafio que este objeto propõe à arte não for elucidado. O objeto superou a autoria, de qualquer forma, mas a grandes custos: uma pessoa alçada a categoria de gênio e outra morrendo na extrema pobreza e descartada da história da arte. A questão relativa ao valor artístico ou não-artístico de *Fountain* também ofusca o fato de que esse “objeto” nunca foi exibido. Sua presença escandalosa é evocada apenas pelas instâncias de sua reprodução, seja ela fotográfica ou tardiamente reproduzida. Assim, parece que o valor do mictório está, desde o início, ligado à história da reprodução do objeto; isto é, com a documentação em torno do objeto, em vez do próprio objeto. Essa é a desculpa que muitos defensores de Duchamp utilizam para encerrar o assunto sobre autoria negada.

Philippe Van Cauteren, diretor da SMAK (Stedelijk Museum Actuele Kunsten/Bélgica) não vê nenhum problema em toda essa especulação. Ele diz, e

transcrevo da entrevista: “(...) não há solução porque não há problema. Faz pouca diferença se o trabalho foi feito por Duchamp ou por outra pessoa”¹⁴⁵. Esse comentário, imagino, pode parecer amargamente familiar para todas as mulheres que já tiveram um homem, chefe, colega ou professor, publicando seu trabalho com o nome dele. Ou repetindo aquela frase que você disse em uma reunião, mas que agora sim, na voz masculina, foi finalmente escutada. De fato, e independente da minha inclinação pessoal sobre a revisão de créditos sobre a *Fonte*, eu poderia dizer ao Sr. Van Cauteren que existe, além de um problema, consequências óbvias caso a história

¹⁴⁵ Disponível para leitura e audição (neerlandês) em <https://www.vrt.be/vrtnws/nl/2018/06/15/is-het-oeuvre-van-duchamp-nog-iets-waard-nu-de-pisspot-niet-van-h/>.

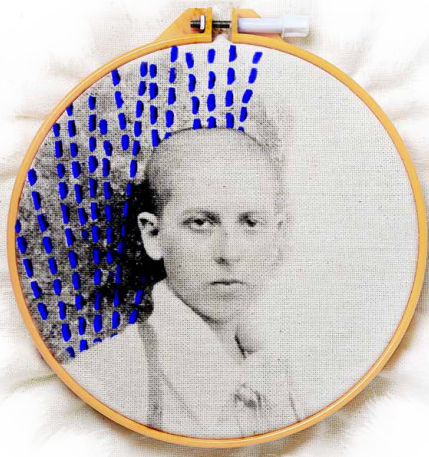
da arte moderna no entorno do urinol não tivesse um patriarca, mas uma matriarca. Quão diferente seria a história da cultura do século XX agora, se uma mulher tivesse sido aclamada como a idealizadora dessa peça?

Em 1923, a poeta, performer, artista dada, pré-punk e cleptomaniaca está pobre e cansada de Nova York. Depois de sair de seu apartamento no Greenwich Village e passar cerca de um mês vivendo nos parques do *Upper Manhattan*, ela consegue voltar pra Europa. Chegou a Berlim destituída de tudo e por um tempo vendeu jornais no *Kurfürstendamm*. Imaginando que Paris poderia ser a solução, sua primeira tentativa de conseguir o visto foi um fracasso: ela vai a entrevista no Consulado da França em Berlim com um bolo de aniversário na cabeça - para demonstrar que era uma artista, uma cidadã universal. Ela finalmente consegue chegar em 1926 e um ano mais tarde, aos 53 anos, sua vida chega ao fim de forma abrupta, asfixiada pelo gás de um forno em um pequeno apartamento em Paris. A morte foi considerada um suicídio, mas alguns amigos achavam que ela poderia ter sido assassinada por um visitante eventual naquela noite. Ela estava planejando abrir uma escola de modelagem, e acreditam que ela seria incapaz de prejudicar Pinky, o cachorrinho também morto pelo gás.

Trinta anos mais tarde, quando ela e o homem que fotografou o original estavam completamente mortos, Marcel Duchamp reivindica a autoria da Fonte. Eram os anos 1960. Depois que ele relutantemente abandonou sua ambição de se tornar um campeão profissional de xadrez, Duchamp começa a tentar reconstruir sua carreira artística, reembalando seus primeiros trabalhos. O problema era que não havia muito a mostrar. Poucas de suas primeiras pinturas sobreviveram e a maioria de seus *Readymades* - que em suas próprias palavras, não eram arte visual - já não existiam. Ele reivindicou essa paternidade até o final de sua vida, em 1968.

A Baronesa Elsa Von Freytag-Loringhoven usou seu corpo como instrumento e sua vida como obra de arte em progresso. Mas pouco se sabe sobre esse corpo após seu falecimento. É comum pensar que seu enterro aconteceu no cemitério *Pere Lachaise*, embora ninguém saiba onde. Djuna Barnes afirmou que Elsa foi enterrada no cemitério de *Mont Joli*, mas depois voltou atrás e disse que ela realmente não tinha certeza de onde Elsa estava enterrada. Esse é um novo mistério que alguns estudantes de arte estão tentando elucidar, a fim de fazer uma homenagem póstuma.

O certo é que Djuna Barnes esteve envolvida nas consequências do falecimento de Elsa, conservando inclusive sua máscara mortuária. A pedido de Duchamp, Barnes o nomeou para administrar ou curar o legado e os pertences da Baronesa, incluindo suas obras de arte, extensos escritos, esboços e correspondências. Alguns percebem isso como uma oportunidade, e qualquer evidência remanescente da autoria de Elsa na *Fonte* poderia ter desaparecido desde então. Para uma artista tão produtiva como ela, parece inconcebível que apenas cerca de 10 de suas obras (reconhecidas) tenham sobrevivido. Outros até argumentam que o surgimento do alter ego feminino de Duchamp, Rose Selavy, tenha uma explicação adjacente: seria um anagrama completo para *Sorry Elsa*.



Claude Cahun (1894 – 1954) & Marcel Moore (1892 – 1972)

Claude Cahun (1894-1954), (pseudônimo de Lucy Schwob), e Marcel Moore (1892-1972), (pseudônimo de Suzanne Malherbe), formaram uma dupla literária e artística, moldada num ambiente afetivo e profissional, raramente estudadas enquanto casal de mulheres criadoras. Fotógrafa, Moore trabalhou sobre a imagem das mulheres ou, mais exatamente, a persona, a máscara, a fluidez entre os gêneros masculino e feminino, através de colagens, desenhos e retratos da companheira, imagens cuja contemporaneidade parece notável. Escritora e fotógrafa, Cahun antecipa o conceito contemporâneo de espaço virtual, como em seu livro *Vues et Visions* (ilustrado por Moore), e explora uma maneira nova de representar a homossexualidade feminina, de aspecto andrógino. Como sabemos, o Eros lésbico não participa da erótica surrealista, que assim como outros grupos, estava a serviço do imaginário erótico do homem heterossexual, o que talvez explicaria a invisibilidade do casal e, mais amplamente, a ocultação homossexual do desejo da mulher pela mulher. Seria esse um dos motivos para a amnésia historiográfica em torno dessas duas artistas?

Sua sistemática exclusão em determinados momentos vividos pelos surrealistas parece reforçar a ideia de que mesmo com alternativas de subversão de identidade, essas mulheres acabaram ficando às margens de uma vanguarda, que se mantinha culturalmente conservadora, assim como tantos outros setores da sociedade. Trata-se de um casal que fez uso de pseudônimos e trajes masculinos (*cross-dressing*), numa sociedade que não parecia oferecer alternativa à artista *avant-garde* a não ser a de rejeitar aspectos da “feminilidade” burguesa, a fim de coexistir em igualdade.

Enquanto muitos artistas homens ainda produziam trabalhos que ou ignoravam ou objetificavam as mulheres, Cahun e Moore desafiaram as construções de “feminilidade”, ao mesmo tempo em que se posicionavam politicamente e dissolviam a autoria de trabalhos, em nome de suas ideias. À medida que a arte modernista privilegiava a questão do artista homem genial, elevando o preço de suas assinaturas, elas usaram a fotografia e literatura surrealista como forma de rejeitar hierarquias sexistas e localizar simbolicamente o seu estar no mundo. Além disso, a parceria compartilhada de autoria nos permite uma ampliação dos espaços de reflexão a respeito das obras que deixaram, lançando novas luzes a leituras e interpretações de episódios pouco iluminados do modernismo como conhecemos.

As pesquisas atuais em torno da obra de Claude Cahun, após seu reaparecimento na década de 1990, tem uma exacerbada propensão a destacar aspectos relativos às questões de identidade dentro das análises da Teoria Queer, de maneira que parece propiciar um apagamento da perspectiva política de muitas de suas ações poéticas, resultado de diversas narrativas sociais e culturais da época. Algumas análises contemporâneas do trabalho de Cahun e Moore ignoram sua militância feminista e identidade lésbica, alegando-as como transgêneros. Essa leitura tende a apagar a existência de identidades lésbicas emergentes a partir dos séculos XIX e XX, e parece simplificar demais as complexas camadas da experiência de ser mulher numa sociedade androcêntrica, além de invisibilizar as construções de estratégias que as mulheres artistas modernistas criaram como resistência a sua própria condição de existência. O emprego de olhares e posições arrojados, vestes masculinas e cabelos curtos fazem referência a ideias da época, que exploram a emancipação feminina e os códigos incorporados no lesbianismo do início do século XX. É importante que não ignoremos o contexto em que viviam as artistas e tenhamos cuidado com tentativas equivocadas de enquadrar suas produções de acordo com uma agenda particular, muito mais contemporânea.

Conhecendo suas biografias, trabalhos e cartas pessoais é perceptível que ambas exploravam questões de um não-gênero, de aspecto neutro. Cahun foi uma escritora experimental, que participou de conferências acadêmicas na Sorbonne e demonstrações de ensino psiquiátrico no Hospital St. Anne, foi tradutora de Havelock Ellis¹⁴⁶ para o francês, vestia-se muito tranquilamente com vestidos em ocasiões cotidianas, e sugere em alguns textos que pronomes de gênero podem ser opressivos. Essas artistas queriam dissolver as categorias? Parece apropriado acreditar que elas se compreendiam vivendo dentro de um sistema binário, mas declaravam não ocupar uma posição fixa dentro dele¹⁴⁷.

Cahun foi redescoberta nos anos 1990 graças a biografia de François Lepelier. Ele visitou uma exposição no Museu *Jersey Heritage Trust*, na Ilha de Jersey, com curadoria de Lucy Marder. Eram obras, fotos e documentos que estavam com John Wakeham, um colecionador residente local. A obra de Claude Cahun ficou conhecida, sobretudo, pelos seus extraordinários autorretratos, nos quais ela se mostra de cabeça raspada (Fig. 45). Essa série de imagens acabou sendo responsável pelo fato de que muitas fotografias fossem consideradas de autoria da própria Cahun, quando na verdade é possível que a dupla invertesse os papéis de fotógrafa e fotografada na maior parte do tempo, dentre seus 40 anos de vida conjunta. Muito além dos retratos de cabeça raspada, o trabalho de Cahun inclui outras facetas igualmente importantes, tais como a narrativa de sonhos, textos que aparecem na *Mercure de France* e outras revistas menos conhecidas como *La Gerbe* ou *Philosophies*, traduções e livros ilustrados com desenhos ou montagens fotográficas (heliogravuras) realizadas por sua amante Marcel Moore.

Por sua vez, Marcel Moore tem sido amplamente ignorada nas pesquisas e exposições, em parte porque o meio se interessou apenas pela figura de uma Cahun supostamente precursora da transgeneridade, enquanto sua companheira performava basicamente o papel de uma mulher comum. Pesquisas atuais suspeitam que Cahun não foi totalmente apagada da história da arte como sua companheira Moore porque alguns livros mais antigos,

¹⁴⁶ Ellis foi um médico inglês que estudou a sexualidade humana. Ele escreveu o primeiro livro de medicina em inglês sobre homossexualidade em 1897; também publicou trabalhos sobre uma variedade de práticas e orientações sexuais, bem como sobre psicologia transgênero e sexualidade feminina. A ele é creditada a introdução das noções de narcisismo e autoerotismo, posteriormente adotadas pela psicanálise.

¹⁴⁷ No que diz respeito à recepção crítica da obra de Claude Cahun, diversos são os estudos que discutem a questão da representação de gênero na obra da artista. Cito, apenas a título de exemplo, os artigos *The equivocal 'I': Claude Cahun as a lesbian subject* (1999) de Abigail Solomon-Godeau e *L'imaginaire féminin dans Heroïnes* de Claude Cahun (2013), de Alexandra Arvisais. A androginia aparece como uma espécie de resistência a classificações. Outro fato a ser destacado é a presença de jogos de máscaras em suas fotografias, fotocolagens e na parte textual do trabalho *Aveux non avenus* (1930), evocando o famoso ensaio de Joan Rivière, *Womanliness as a Masquerade* (1929). Esses fatores, aliados ao constante questionamento do "eu" em suas produções, explicam a apropriação por parte da crítica feminista na análise de suas obras. Vale citar os desdobramentos dessas análises na contemporaneidade. Artistas como Cindy Sherman ou Sophie Calle são, por vezes, associadas à obra de Claude Cahun. Um ensaio que se apresenta como um interessante ponto de partida nesse sentido seria *In or out of the picture. Claude Cahun and Cindy Sherman* (1998), de Katy Kline.



Fig. 45 - Self-Portrait, 1920. Claude Cahun. Jersey Heritage Collections. Disponível em <https://lens.blogs.nytimes.com/2014/07/21/claude-cahun-homosexuality-i-exploring-identity-through-self-portraits/>.

com listagens de artistas surrealistas, chegaram a citá-la brevemente como homem, lhe atribuindo erroneamente tanto o gênero masculino como a sua incorreta morte, durante a prisão nazista que sofreu em 1944.

Irmãs de criação – o pai de Cahun casou-se com a mãe de Moore quando ambas eram adolescentes -, foram inseparáveis em vida, - e presas juntas durante a ocupação nazista. Como separar seu trabalho uma da outra, se é que seria possível ou conveniente? As “irmãs siamesas”, como às vezes se chamavam, figuravam como modelo e fotógrafa, e compartilhavam estúdio de revelação e laboratório em casa, tanto quando moravam em Nantes e Paris, como depois em Jersey, uma ilha próxima a França, em território britânico.

Segundo Tirza True Latimer, escritora e professora do *California College of the Arts*, dificilmente alguém poderia negar que as fotografias normalmente descritas como “autorretratos” resultam

de algum tipo de colaboração, uma vez que Cahun não poderia ter realizado a maioria delas sozinha, mesmo com a ajuda de um temporizador. Esta observação por si só é suficiente para comprometer a palavra *self* na formulação geralmente aceita de autorretrato – e nos possibilita leituras diferentes. Desconsiderar total ou parcialmente as produções como obras de autoria compartilhada não torna as obras que conhecemos menos poderosas em sua qualidade visual, mas seu significado e contexto podem acabar desvalorizados e descontextualizados. Marcel Moore foi sua parceira artística ao longo de toda sua vida. Isso permitiu que ambas ensaiassem diversos questionamentos sobre categorias tais como sexualidade e política, que visam enquadrar muitas possibilidades no campo de experimentação das artes visuais e do teatro, sobretudo neste espaço de questionamento e performance que se destaca em suas imagens fotográficas: “Mais concretamente, isso propiciou um campo de experimentação – semelhante ao teatro – no qual fotógrafo e modelo podiam improvisar diferentes cenários de prática social, sexual e artística”. (LATIMER, 2006, p. 57).

A coleção do *Jersey Heritage Trust*, preserva material que torna aparente o fato da criação compartilhada entre as artistas. Quando Cahun descreve as fotografias como “nossa fotografia” ou “nossos esforços amadores” em cartas para amigos, seu uso do possessivo plural de primeira pessoa reconhece o envolvimento de Moore. Negativos, cujas bordas de filme geralmente levam o nome tanto de Moore como de Cahun, preservam imagens de ambas, tomadas nas mesmas configurações, locais e produção, indicando o envolvimento de Moore na produção de fotografias de Cahun e o inverso, como podemos ver nas imagens (Figs. 46 e 47).

A grande maioria das fotos representa Cahun, que, como resultado, afirma em farta correspondência se enxergar como criação de Moore (“Je suis l’œuvre de ta vie”). Aqui, podemos considerar corretamente os dispositivos de duplicação que emergem como característica marcante deste processo, exemplar conhecido do surrealismo e das questões levantadas por artistas envolvidos com a psicanálise. Invisibilizar o trabalho colaborativo, enquadrando as dezenas de fotografias como autorretratos produzidos apenas por Claude Cahun, tem consequências adicionais. Afinal de contas, a sua colaboradora não era uma simples assistente profissional (como ocorre nas produções de Cindy Sherman, por exemplo), mas sua perma-

nente companheira. Quais preconceitos sociais, hierarquias artísticas e até mesmo assimetrias sexistas acomodam o apagamento de Moore?



Fig. 46 - *Untitled (Cahun in mirror)*, 1929. Claude Cahun and Marcel Moore. Jersey Heritage Collections. Disponível em <https://www.jerseyheritage.org/collection-items/claude-cahun>.



Fig. 47 - *Untitled (Moore in mirror)*, 1929. Claude Cahun and Marcel Moore. Jersey Heritage Collections. Disponível em: <https://www.jerseyheritage.org/collection-items/claude-cahun>.

Como já citado nessa pesquisa, mulheres artistas formaram comunidades e amizades, que apoiavam o trabalho umas das outras. Elas leram na *Académie des Femmes* de Natalie Barney e publicaram com a também poetisa e editora Bryher¹⁴⁸, através da *Contact Editions*. Em seu filme *Paris was a woman* (1996), Greta Schiller sugere que a margem esquerda nesse período era um lugar onde as mulheres podiam ser artistas e musas umas para as outras, por meio de amizades e relacionamentos de apoio mútuo.

Mas o que significava para essas mulheres serem artistas dentro de um movimento de vanguarda que era comandado e representado por homens célebres e populares? Whitney Chadwick faz perguntas como essa em seu livro *Farewell to the Muse. Love, War and the Women of Surrealism*. Ela conta a experiência de mulheres surrealistas, numa época em que seu valor como artista era ignorado, escarnecido ou oprimido por seus colegas homens. O livro de Chadwick cita uma recente entrevista com Roland Penrose, artista, crítico e historiador de arte, biógrafo de Picasso, que foi casado com as artistas Lee Miller (1907 – 1977) e Valentine Penrose (1898 – 1978). Penrose, já em idade avançada, desconsidera desdenhosamente as carreiras artísticas das companheiras, quando diz a Chadwick: “Você não deveria escrever um livro sobre as mulheres [...] elas não eram artistas [...] é claro que elas foram importantes, mas apenas porque elas eram nossas musas.” (CHADWICK, 2017, p. 9).

¹⁴⁸ A amplitude das contribuições de Bryher (Annie Winifred Ellerman), para o desenvolvimento do modernismo como um movimento artístico, foi negligenciada, talvez por suas próprias ramificações políticas e de gênero. O papel de Bryher em assegurar a viabilidade de escritores e artistas modernistas começou a ser recuperado, graças a estudos de Jayne Marek, Susan McCabe e Charlotte Mandel.

Através dessas relações, Chadwick explora as dificuldades enfrentadas pelas mulheres surrealistas em serem creditadas como artistas do movimento. Breton, o “fundador” do Surrealismo, em particular, desprezava a homossexualidade e idealizava as mulheres como *femme-enfant* - uma criatura ingênua e infantil que deveria inspirar arte, e não criá-la. Para ele, Jaqueline Lamba deveria ser simplesmente um “acessório charmoso” e se comportar como uma musa ao invés de ter uma existência criativa própria. Ao contrário das outras mulheres artistas do livro, como Dora Maar, Lee Miller, Leonor Fini, Leonora Carrington, entre outras, o caminho de Claude Cahun e Marcel Moore para o Surrealismo era obviamente diferente. Sua relação lésbica e interpretação da identidade feminina desagradava as expectativas patriarcais.

Nesse sentido, Cahun e Moore trouxeram corajosamente à superfície aspectos previamente ocultos do *self*, propiciando assim uma autodefinição mais liberada entre artistas mulheres, uma definição que permitia a multiplicidade e o paradoxo. Elas estavam claramente muito interessadas na ideia de ser mulher, nos conceitos de feminilidade, nas representações patriarcais, papéis, máscaras e construções sociais, fazendo pleno uso de gênero teatral¹⁴⁹ de flexão e auto encenação, em uma poderosa ressonância contemporânea.

As fotos de Cahun em seu ensaio *Treinamento* tinham em mente as recentes teorias do condicionamento social na performance de gênero. Elas retratam Cahun em referências a entretenimentos mais populares, como o boxe e o teatro matinê. Vestida com um calção masculino e um collant com a frase “Não me beije, estou treinando”, ela equilibra pesos com os nomes dos personagens de comédia Totor e Popol, e posa acentuando sinais de hiperfeminilidade: mamilos pintados, maquiagem carregada, cachos nos cabelos (Fig. 48).



Fig. 48 - *Untitled (Self-Portrait)*, 1927. Claude Cahun and Marcel Moore. Jersey Heritage Collections. Disponível em <https://www.jerseyheritage.org/collection-items/claude-cahun>.

¹⁴⁹ Para maiores informações sobre a relação com o teatro vanguardistas da época, juntamente ao *Théâtre Esotérique*, a *Société Théosophique*, o *Le Plateau*, Rudolf Von Laban e com o alfabeto criado pela dançarina tcheca Milča Mayerová (1901 - 1977), ver artigo de minha autoria disponível em <https://bitly.com/GvSskb>

Em 1932, Cahun juntou-se à Associação das Criações e Artistas Revolucionários, assim como demais colegas e artistas surrealistas. Ela (e mais raramente Moore) assinou e ajudou a compor muitos dos panfletos políticos criados por André Breton e seus apoiadores durante a década de 1930. Em 1934, Cahun publicou *Les Paris sont ouverts*, uma brilhante defesa do potencial político da poesia, que lhe valeu o respeito de um homofóbico Breton. Os bonecos, fantoches e objetos surrealistas que elas produziram e fotografaram durante a década de 1930 negociavam questões entre o teatro da oposição política e o teatro dos sonhos, a psique e a revolução. Em outras palavras, as dualidades da prática surrealista.

No entanto, mesmo estando presente em Londres em 1936, como confirmam registros em arquivos, e sendo Cahun a provável autora da famosa fotografia de Sheila Legge conhecida como *Surrealist Phantom*, ela sequer foi citada nos materiais da *International Surrealist Exhibition*, a primeira exibição de Arte Surrealista na Inglaterra, enquanto a imagem de sua autoria foi amplamente usada nos materiais de divulgação do evento (Fig. 49). Ela não está listada no catálogo, nem sob seu pseudônimo, nem com seu nome de nascimento. O *Jersey Heritage Trust*, que administra seu acervo, possui negativos e lista as duas principais fotos de Sheila Legge feitas para a ocasião em seu registro, atribuindo-as a Claude Cahun. Ela segue ignorada como criadora de uma das imagens mais icônicas do Modernismo.



Fig. 49 - International Surrealist Bulletin No. 4. Publicado por A. Zwemmer em Setembro de 1936. Disponível em <https://strangeflowers.files.wordpress.com/2016/06/724-16.jpg>.

Nenhuma obra fotográfica, nenhum livro, nenhum dos objetos surrealistas ou desenhos, tanto de Cahun como de Moore são citados, mas é sabido através de correspondências que ambas estavam em Londres para o evento¹⁵⁰. Em uma foto simbólica, onde fica acentuado o intencional apagamento de Cahun dos registros materiais desse encontro, (através de uma marcação típica de recorte para envio à imprensa), fica evidente que ela estava fisicamente presente com o grupo na ocasião. Na imagem, aparecem ELT Mesens, Roland Penrose, André Breton, David Gascoyne e Claude Cahun (Fig. 50). Essa imagem é registrada sob o nº JHT/1995/00022/x junto a centenas de outras aquisições artísticas e pessoais das artistas que o *Jersey Heritage* mantém em sua preciosa coleção. Parece uma séria desfeita para com uma artista que defendeu enfaticamente as opções políticas do grupo, apoiando Breton com o famoso caso da expulsão de Aragon e cujo trabalho com Marcel Moore sobre sonhos, máscaras, montagens fotográficas e toda sua produção prefigurava o trabalho dos Surrealistas. É essa exclusão aparentemente sem causa justificável que as leva a deixar Paris em 1937, para exilar-se definitivamente.



Fig. 50 - ELT Mensens, Roland Penrose, André Breton, David Gascoyne e Claude Cahun, por ocasião da Exposição Internacional Surrealista em Londres, 1936. Fotógrafo desconhecido. *Jersey Heritage Collections*. Disponível em <https://catalogue.jerseyheritage.org/collection/Details/collect/5684>

Em 1937, expostas com o crescente antissemitismo que ronda a França, desiludidas com o grupo Surrealista e a comunidade artística¹⁵¹, elas se mudam para a Ilha de Jersey, onde na adolescência costumavam passar os verões em família. Quando em 1940 a sombra da guerra engolfa Paris, e logo em seguida Jersey, com a invasão e ocupação nazista, o foco das artistas se volta para a resistência.

¹⁵⁰ Veja artigo online onde é possível identificar uma rara foto da mesma época em Londres; Claude Cahun aparece admirando máscaras étnicas da coleção do Museu Britânico. Segundo o texto, a foto contém a seguinte identificação na borda do negativo: "Londres - juin - juillet 1936/ Exposition Surréaliste/ British Museum/ Têtes de cristal/magasins". Disponível em <https://bityli.com/QK7Cu>.

¹⁵¹ Em 1928 já haviam ficado extremamente decepcionadas com a rejeição de duas publicações pela editora de Adrienne Monnier. Essa negativa de Monnier, ainda que nove anos antes, deve lhes ter magoado profundamente, já que ambas haviam apoiado o *La Maison des Amis des Livres* desde os seus primórdios, emprestando livros à biblioteca, fazendo compras, apoiando publicações, participando de eventos que transformaram o local em um centro cultural, etc. Cahun inclusive homenageou as atividades de Monnier em artigo publicado em *La Gerbe*, em 1919 e estava entre as primeiras voluntárias a trabalhar na livraria fundada pela companheira de Monnier, Sylvia Beach, a *Shakespeare and Company*.

Elas criam um movimento independente de duas pessoas, e assinam seus materiais como “O Soldado Sem Nome”. Produziam panfletos e colagens inflamatórias. Então, disfarçadas de singelas velhinhas, deixavam sua propaganda nas mesas de cafés, nos bolsos de soldados e nos maços de cigarros, ou jogavam através das janelas dos vagões de trem. Com radio amador, traduziam e transmitiam notícias da BBC de Londres para áreas ocupadas da França, com notícias da resistência em todas as partes da Europa. Também lançam uma operação de propaganda antinazista, cobrindo todas as partes da ilha com folhetos feitos à mão. As memórias de guerra de Cahun descrevem como ela e Moore conseguiram criar a ilusão de um movimento em grande escala, como se “O Soldado Sem Nome” fosse um grupo gigante de resistência local.

Em 1944 foram presas e submetidas a um árduo interrogatório, porque se recusaram a revelar os nomes de seus colaboradores do sexo masculino. Os oficiais de investigação achavam impossível acreditar que duas mulheres de meia idade estivessem conduzindo uma campanha de resistência completamente sozinhas. “[...] Mesmo com todas as evidências em suas mãos não acreditavam no que viam. Eles continuaram convencidos de que não poderíamos ser mais que cúmplices [...] Para fazê-los parar de nos questionar sobre nossas filiações hipotéticas com X ou Y, ou com o Serviço de Inteligência (!!!), nós tivemos que provar a eles que estávamos totalmente cientes e capazes de nossos crimes [...] éramos mulheres, esses seres inferiores [...] tínhamos em Jersey a reputação de mulheres pacíficas de classe média, era impossível que fôssemos nós as terroristas [...] Eles foram forçados, no final do dia, a nos condenar sem acreditar em nossa existência”, Cahun recorda, em carta enviada ao amigo Paul Levy em 1947.

Outras cartas revelam uma condição extremamente depressiva de Moore no ano em que esteve presa. Sugere que tenha sido violentada como corretivo a sua condição lésbica. Moore tenta suicídio dentro da cela, mas é impedida de morrer.

Podemos avaliar como no mínimo curiosa e única essa engenhosa campanha de contrapropaganda durante a ocupação alemã. Ao contrário de alguns dos seus colegas, como Tristan Tzara e Louis Aragon, que abraçaram a ortodoxia do Partido Comunista, essas mulheres se recusaram a abandonar o relativismo radical de sua abordagem, que defendia o surrealismo em oposição tanto ao totalitarismo e à instrumentalização da arte como aos mitos de transcendência, algo que já se via na teoria de Cahun de 1934, do conceito de ação indireta que se encontra ensaio *Les Paris Sont Ouvert*. As duas acabam condenadas em duas instâncias: seis meses de prisão pelas notícias de rádio e a morte por traição e atividades ilícitas. Em sua biografia, Leperlier relata que Cahun pergunta durante sua condenação qual sentença deveria cumprir primeiro. Finalmente são libertadas por soldados aliados em 1945. Claude Cahun morre nove anos depois, em 1954. O atestado de óbito cita coronária e embolia pulmonar, embora seja sabido que ela também tinha problemas digestivos e respiratórios desde a prisão. Marcel Moore mudou-se para uma casa menor, próxima de onde viviam em Jersey, onde finalmente comete suicídio numa overdose de barbitúricos em 1972.

Como seria existir sendo uma mulher artista, lésbica, judia e marxista, apaixonada pela irmã de criação, no início do século XX, entre um ambiente misógino e fascista? Isso poderia explicar o apagamento de Claude Cahun e mais particularmente de Marcel Moore, suas obras queimadas pelo nazismo e a invisibilidade da parceria na autoria de várias produções? O entrelaçamento entre arte e vida em mais de quatro décadas de trabalho colaborativo entre essas duas mulheres, que também empregaram suas identidades fluidas como forma de resistência, numa Ilha de Jersey ocupada pelo nazismo, exemplifica o que venho nomeando como *Modernismos Dísparos*.



Patrícia Rehder Galvão (1910 – 1962)

Os movimentos de vanguarda representam uma ampla gama de práticas culturais e artísticas que acabaram, entre outras coisas, formando novos modos de identidades sociais. Dentro do escopo de análises da produção vanguardista, existe um significativo legado que acaba por ser esquecido ou negligenciado, talvez porque, além de serem obras de mulheres, tornaram-se uma parte indistinguível da cultura popular e de massa, o que vai contra a mistificação de personalidades e promoção de tendências individualistas.

Seguindo a natureza multidisciplinar da própria vanguarda, encontrei produções que corriqueiramente não seriam consideradas obras de arte. A fragilidade de sua existência efêmera, como no caso de publicações em periódicos e revistas, no entanto, também não são meros documentos de uma época. As artistas que também eram escritoras, poetisas, fotógrafas, desenhistas e militantes de uma vanguarda internacional colaboraram ativamente na formação de toda uma construção cultural de contestação, que estabeleceria uma revisão de valores fundamentais, como internacionalismo, antimilitarismo, crítica da instituição política e novos modelos de pensar a perspectiva de gênero.

Na feitura dessa pesquisa sobre modernismo, alguém questionou a minha escolha por Patrícia Rehder Galvão. Outros nomes seriam mais adequados, mesmo que nalgum viés de olhar já meio esgotado. A questão é que Patrícia foi muitas: ela não foi somente *Pagú*, apelido que recebeu do poeta Raul Bopp aos 18 anos, quando se envolveu com a segunda geração modernista desses trópicos, em um dos movimentos culturais mais significativos do século XX no Brasil¹⁵². Não bastava ser *Pagú*, a musa jovem, a selvagem descabelada, de boca pintada quase a preto, a que trai a pintora aclamada e depois é traída em diferentes circunstâncias. A jovem *Pagú* não seguia aos estereótipos femininos da sua época. Fumava, bebia e frequentava ambientes considerados masculinos. Seu comportamento foi considerado, por muito tempo, como imoral e desajustado, mas a verdade é que ela não temia nenhum homem, nem autoridades, deixando a paulicéia provincianamente desvairada.

Patrícia Galvão foi tradutora, romancista, poetisa, jornalista, diretora de teatro, roteirista, ativista política, ensaísta, crítica literária e de arte¹⁵³, desenhista, cartunista e pioneira quadrinista. Patrícia Galvão foi presa 23 vezes. Dissidente, não contemporizou com o Estado Novo.

¹⁵² Encontrei através de registros da Biblioteca Nacional uma música com Laura Suarez interpretando o poema de Raul Bopp, *Coco de Pagú*, publicado na revista *Para Todos*, em 1928, juntamente com um desenho de Pagú ao violão, feito por Di Cavalcante. Áudio disponível em https://www.4shared.com/mp3/KivYIcneca/Coco_de_Pagú_10015b.html.

¹⁵³ Autora, por exemplo, de críticas contundentes escritas na ocasião da Primeira Bienal de São Paulo, em 1951.

Perseguida e por vezes vivendo na clandestinidade, assinou seus trabalhos sob os mais diferentes nomes: Solange Sohl, Zanza, Pat, Patsy, Pt., Ariel, P.G., Mara Lobo, K.B.Luda, Irmã Paula, G. Lea, Leonnie, Gim, Brequinha, Peste (Fig. 51), Cobra, King Shelter, entre outros pseudônimos que continuam sendo descobertos.



Fig. 51 - Charge assinada como "Peste", publicada no jornal O homem do Povo em 28 de março de 1931. Reprodução do fac-símile pessoal.

Uma combativa artista do movimento modernista, traduziu o patafísico e dramaturgo Ionesco, quando por aqui ninguém o conhecia. Também Kafka. Afiada e crítica, colaborou e fundou periódicos revolucionários; escreveu duas importantes obras literárias modernistas, quase opostas, *Parque Industrial* (1932) e *A Famosa Revista* (1945), ambas fruto da realidade que vivenciava, acreditava e depois desacreditou. No primeiro, temos muito além de um romance panfletário. Existe um projeto formal que segue os preceitos do Manifesto Antropófago, de Oswald de Andrade, que pode ser percebido na imensa quantidade de diálogos, na falta descritiva da paisagem, na quase ausência de verbos e adjetivos. Numa prosa entre expressionista e cubista, as personagens femininas flutuam entre ilusões e lucidez. O segundo livro é uma crítica ao PCB e a seus métodos totalitários, que pôde sentir na pele, conforme próprios relatos.

Sua primeira prisão ocorreu em 23 de agosto de 1931, em Santos, litoral de São Paulo (porto seguro a qual acabou sempre retornando e a que dedicou intenso compromisso cultural nos últimos anos de vida). Durante greve e protesto de estivadores e trabalhadores locais, Pagú tentou socorrer o amigo e colega de moradia proletária Herculano de Souza, morto em seus braços, fuzilado pela polícia. Foi a primeira vez que uma mulher havia sido presa por motivos políticos no Brasil. Ela foi levada para o cárcere na Praça dos Andradas, cadeia que atualmente abriga um centro cultural que leva o seu nome.

Entre 1933 e 1935 esteve na Europa, onde militou na França e conheceu Breton e os surrealistas; esteve na URSS e na China, de onde trouxe sementes de soja, entregues ao ministro da agricultura, entusiasmada com a possibilidade de ampliar a alimentação da população, através da "vaca vegetal". Durante a ditadura do Estado Novo, passaria cinco anos em cárcere, após o fracasso da Intentona Comunista. A prisão e a tortura, assim como a exigência do partido em forçá-la a assinar documentos afirmando que seus atos eram fruto

de dissidência individual, a marcaram profundamente. Banida do PCB em 1937, ela conclui a redação da *Carta de uma militante* (1939), em que assume posições políticas trotskistas. Funda o PSR, Partido Socialista Revolucionário, ocupando a presidência de honra na fundação da organização. Com o então marido Geraldo Galvão e o crítico de arte Mário Pedrosa, entre outros, integra a redação do jornal *A Vanguarda Socialista*.

Se a arte não tem obrigação alguma de responder a qualquer chamado, de qualquer ordem, Galvão pensou e traçou seus passos como um programa ideológico a ser decidido e seguido por ela própria: “Mulher de Ferro, com Zonas Erógenas e Aparelho Digestivo” (GALVÃO, 2005, p. 70).

Sua obra começou a ser resgatada nos anos de 1970. Ainda que já tenham se passado uns cinquenta anos dessa retomada, e que se encontre bons livros e pesquisas sobre ela, existe uma insistência grosseira em mantê-la na história como uma musa antropofágica, um lugar bastante indigesto dentro do panteão da “genialidade” modernista brasileira. Nesse momento, é de bom tom avisar que Patrícia, após dez anos de luta política, prisões e decepção ideológica, não gostava de ser chamada de *Pagú* ou de ser lembrada como *Pagú* – Isso demonstra que sua autoconsciência crítica foi ficando cada vez mais evidente, no sentido de ter se sentido usada, desacreditada e cada vez mais divergente.

Outras mulheres também borraram essa fronteira entre literatura e arte, como Clarice Lispector e Sylvia Plath, conforme podemos admirar na publicação *Desenhos*, lançada aqui em 2014 pela editora Biblioteca Azul. A pesquisadora da linguagem e da palavra desenhada, Lilian Hack, nos conta em sua tese recente:

A escritora Sylvia Plath (1932-1963) – uma geração posterior à de Clarice Lispector – desenhou e pintou durante os anos de sua formação universitária nos Estados Unidos, dividindo-se entre o trabalho visual e literário, se utilizando de diferentes técnicas e suportes além do desenho, 326 como a aquarela, a têmpera, o crayon, também confeccionou tapeçarias, e chegou até mesmo a expor muitos destes trabalhos. Mas em certo momento ela teria sido desencorajada por colegas e professores a prosseguir uma carreira artística, passando a se concentrar apenas na literatura. Anos mais tarde, essa entrega à literatura é incapaz de impedir a escritora de cometer o suicídio, sufocada pela pressão doméstica, pela traição de seu marido, o escritor Ted Hughes, que a abandonou com dois filhos, e pela desigualdade com que sua obra era tratada frente à produção de outros colegas escritores. Em 2013 a filha da escritora, a artista e poeta Frieda Hugues, publicou o livro Sylvia Plath: Drawings, onde são exibidos uma série de desenhos realizados por ela durante o período de estudos na Cambridge University. (HACK, 2020, p. 325 – 326).

É pouco debatido o lugar que ocupa os traços modernos das ilustrações e quadrinhos de Galvão, muito menos dentro dos estudos que primam pela arte hegemônica. Quando muito, iremos encontrar análises sobre essa produção específica dentro do campo da comunicação, já que são nos periódicos, revistas e jornais da época que poderemos encontrar esse material. Mas se a palavra “modernismo” e a palavra “vanguarda” são seguidamente acompanhadas pela palavra “revolução”, como não falar de Patrícia Rehder Galvão? Ainda bem jovem, na *Revista da Antropofagia* (maio de 1928 a fevereiro de 1929), caderno especial do Diário de São Paulo, ela ilustra as crônicas, poesias e textos modernistas juntamente com artistas consagrados: Tarsila do Amaral, Cícero Dias e Di Cavalcanti.

Com base em pressupostos que apresentam a modernidade como um produto das relações entre política, arte e cultura, gostaria de trazer à superfície algumas imagens feitas por Galvão. Ainda que se constituam de um conjunto não muito extenso, ao que ainda conhecemos, apontam para o moderno contido no espírito revolucionário das experiências. Em seus desenhos percebemos o traço mínimo e sem pretensões, devoração antropofágica dos valores e filosofias culturais da época, da síntese rápida, da frase curta. Também está lá o conteúdo conceitual em um patamar mais importante que a excelência da forma. Nesse espaço encontramos a contestação contra o patriarcado aliado ao capitalismo, inspirada no feminismo revolucionário soviético. Patrícia foi a primeira brasileira a questionar e levantar a possibilidade de outros feminismos, em nome do materialismo histórico, das diferenças geográficas, de classe e sociais, questionando as elites feministas burguesas, inspiradas nas madames inglesas.



Fig. 52 – Capa do *Álbum de Pagú*, de 1929. Reprodução.

Data de 1929 a produção híbrida de poemas desenhados, onde linguagem verbal e não-verbal se complementam, conhecido como *Álbum de Pagú* (Fig. 52). É um trabalho bastante original que a jovem artista, entre seus 18 e 19 anos, jamais chegou a publicar, um conjunto de 28 croquis textuais, caligrafados a mão e ilustrados por ela, dividido em tomos, nomeados como *Nascimento, Vida, Paixão e Morte*. Foi dedicado a Tarsila do Amaral, e ficou longe dos olhos do público até a década de 1970, quando um sobrinho da pintora o encontrou entre seus pertences. Deve-se a iniciativa de Augusto de Campos a suas primeiras divulgações, nas revistas *Código* (1975) e *Através* (1978)¹⁵⁴. É, sobretudo, uma reunião de ideias sobre si mesma e sobre o momento em que estava inserida, sobre a persona que representava na época, de forma bastante jovial, atrevida, um pouco impertinente e paródica. O tom utilizado a coloca como uma autêntica representante dessa fração modernista antropofágica que a devorava, uma *femme-enfant*, deliciosa aos olhos do grupo, assim como ocorria com as musas surrealistas enquanto jovens. A referência inicial ao seu mítico e grandioso surgimento, nos croquis IV e V, mostra o desenho do arranha-céu arquitetônico recém inaugurado em São Paulo, o Edifício Martinelli. Ela aparece num cesto, como um bebê, martinellamente nascida filha do sol e da lua.

Por ocasião de uma matéria datada de 1929, de Clóvis de Gusmão, em respeito a exposição de Tarsila ocorrida no Rio de Janeiro, em que partiram em comitiva, podemos contemplar um retrato-caricatura da artista, feita a bico de pena e assinada por Pagú (Fig. 53). O desenho, preciso e enxuto, acompanha a reportagem na revista carioca *Para Todos*, edição nº 555, visivelmente inspirado no autorretrato da pintora, de 1924. As linhas de Patrícia Galvão,

Não há por que repetir o que já foi muito bem dito e compilado por outros autores. Mas o texto *Pagú: Amadora de Artes*, de 1981 de Augusto de Campos pode dar pistas sobre a causa do desaparecimento de Galvão tanto no meio das artes como no meio literato. Atuando de forma fluída e num caminho entre isso e aquilo, ficou perdida num entremeio desvanecido, e perdemos nós. Há de notarmos também o filisteísmo social, já que seu inconformismo não poupou nem mesmo os antigos amigos de trincheira, nas mordazes críticas ao acomodamento burguês que denunciava, quando a arte se afastava do social.

¹⁵⁴ GALVÃO, Patrícia. *Pagú: Nascimento, vida, paixão e morte*. Código nº 2, 1975, Salvador; GALVÃO, Patrícia. *Pagú: Nascimento, vida, paixão e morte*. Através s/n, 1978, São Paulo.

sejam em esboços, caricaturas ou na escrita, seguem um quê de modernismo às avessas, como nomeia Bianca Ribeiro Manfrini:

Ao colocar-se à margem do modernismo de 1922, de Mário e Oswald, Pagú escolhia uma forma de literatura revolucionariamente engajada, preocupada em abalar barreiras de classe que o modernismo, apesar de seus avanços, rompeu apenas parcialmente, pois essas barreiras iam muito além do plano literário – por isso, sua obra se constitui como uma espécie de avesso do modernismo hegemônico. (MANFRINI, 2011, p. 46).

Sobre a aspereza em pensar seus desenhos sobre algo aquém da arte, encontro afirmações que comparam seus traços soltos com os de Tarsila, certamente fonte de inspiração em tantos momentos (Figs. 54 e 55). Seus desenhos se caracterizavam pela liberdade estética e experimental. No *Caderno de Croquis* lançado recentemente em facsímile, a paisagem surge ao longe, como se os olhos apertados tentassem captar o lugar. Dentro de uma compreensão cronológica, é entre 1929 e 1931 que ela utilizou o desenho como uma das suas primeiras formas de expressão. Foi nessa época, também, que se viu em um escândalo com Oswald de Andrade, com quem se casou em 1930. Seus poemas eram acompanhados dessas ilustrações de traços simples, se mostrando a jovem idealista, numa costura moderna entre dizer e mostrar. Comparar os esboços dos traços de duas grandes mulheres artistas parece tão indelicado quanto masculinamente competitivo. Não obstante, em Patrícia, são rabiscos envergonhados. Em Tarsila, investimento.

Ma Exposição de Tarsila

A exposição de Tarsila do Amaral marca na história da corrente de idéas, chamada decida antropofágica, o seu maior êxito. Não porque tenha congregado a maioria dos seus adeptos do Rio e de São Paulo, mas porque a arte da grande pintora brasileira é um resumo vivo de mentalidade antropofágica.

Arte que sobe da terra, não possui por isso mesmo aquele excesso de detalhismo que asphyxia a nossa ecclia de belas artes.

É desafogada. Simples. Ingenua. Limpas.

Nelas as estrelas vivem. Qualquer sapo poderá brilhar por conta própria. E a totalidade cósmica não tras além do que os olhos abrangem.

Dali a quas nenhuma perspectiva dessa arte sem espaço. Mas onde o tempo e a massa emergem identificdos do solo. Pandidos. Pressos ambos à mesma idéa espontanea de saúde e de mesnico.

Porque a arte de Tarsila não é feita de cima para baixo. Para ella o céu é um vago accidente da sua topographia esthetica. Sempre claro. Numm clareza e indifferença que é talvez um bocadito de noção meslo distraída que ella tem de Deus.

A terra p'lo contrario é a vida. Em cada uma das suas arvores a gente sente uma garçima bebendo leite.

Os seus homes e os seus bichos não são construidos. Nem pertencem ao mundo onde tudo nasce.

São amehados, naturalmente, dentro do salto biologico. Em plena evoluçáo, é umbigados ainda no solo. Guardando, por isso mesmo, a espontaneidade que só as coisas verdadeiramente jovens podem ter.

Nenhuma concepção batida. Nenhuma forma que nos faça lembrar outra forma. Tudo novo. Brasil ainda com genio daqu'?: sol creador de todas as coisas.

Jorge de Lima escreveu: "Tarsila é a melhor pintura do mundo. Ella não me r'icorda ninguém. Lembra-me directamente o inano antigo povoado de cousas ingenuas e simples. Outros podem ser grandes. Chirico é enorme. Tarsila é a maior, porque é a mais nova".

Mas não é admittre a mais nova. Ninguém como Tarsila consegue deitar na gente uma idéa tão funda de terra, de raça que veia. Ella é memm a revuladora de um mundo que nem todos conhecem porque não está na cultura livresco, e sim aqui mesmo Na vida.

Mundo sem maldade. Sem preconceitos. Sem recalcitrâncias. Dado de homens são realmente humanos. E vivem a vida natural dos homens. Tudo de tudo "veste" sem a preocupação obscuro da morte.

Oswald de Andrade: "Dau! Hopp e Oswald D'au! Foram na pituitiva a

Reportagem de CLOVINO DE GUSMÃO
A arte onde as cousas vivem — O mundo de Tarsila e o seu primeiro habitante: Pagú—O primeiro congresso brasileiro de antropofagia.

chegar ao mundo de Tarsila. Mas já encontraram um habitante: Pacú! Pacú entantao a todos pela graça, pela intelligencia e pela ingenuidade. Hopp fez um poema para ella. E o Brasil inteiro ficou conhecendo Pagú:

— Eu não penso: eu gosto.

— Tem algum livro a publicar?

— Tenho: a não publicar. — Os

— "Os poemas consorciados" que se findi

— em mãos de Tarsila, que é quem

— Quer as suas admirações?

— Tarsila: Padre Cerezo. Lampião e

Oswald. Com Tarsila fico romântico.

Dou por ella a ultima, gosta de uma

— Diga alguns poemas, Pagú?

(Informações: — Pagú é a creatura

mais bonita do mundo — depois de

Tarsila, diz ella. "Ohos verdes, Ca-

bellos carinhos, lá avouo. E' uma

— Ella se chega bem para o meu lado,

Sorri com um sorriso máo, diz e de

— E falta devarçalinho. Bem justo de

no meu quintal tem uma tarançeira

aguetta mesma

onde brincamos no noite do Natli

no meu quintal tem um peçoçoço,

com flores cor de rosa

onde chupette a bocca

pensando que era fruta.

no gallinheiro tem oito galinhas,

um pato, um ganso e um pinto.

no gallinheiro fiz um arranha-céo

com latis de galinhas.

E fiz com pilos de vanouara

estacas para os cravos.

meu quintal é uma cidade!...

De frangos, postes, luz e arranha-céo.

E' para symbolizar o meu progresso,

desafiando triumphal,

tem a bandeira de uma raça traidada

no varal.

Agora já não vou somente eu a ap-

plaudir. Alvaro Moreyra, Anibal Ma-

rioso, Oswald, Gregório Alvaro Moreyra,

e Tarsila.

Conversando, Oswald lembra a ne-

cessidade de um congresso de antro-

pofagia. Concorramos. Sorri com re-

lembro em São Paulo.

— Que é que você pensa, Pagú, de

antropofagia?



Tarsila
Pagú

Pagú tem uns olhos molles, olhos de não ser o quê, se a gente lá perto delles a alma começa a doer.

— Pagú -- é: dóe — porque é bom de fazer doer.

Pagú! Pagú!

Eu não sei que você tem que a gente queira ou não queira fica te querendo bem.

Pagú veio ao Rio com Tarsila. Alvaro Moreyra escreveu uma coisa de-litiosa sobre ella. Marilho manion também. Olegario Marilho disse uma porção de birlasas românticas. Mas a gente quando vê Pagú repete: "E'ra dentro aquillo que o Hopp escreveu: — dóe — porque é bom de fazer doer!"

— Que é que você pensa, Pagú, de antropofagia?

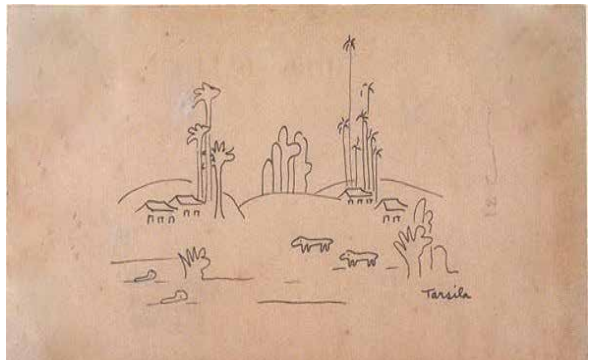


Fig. 54 – Tarsila do Amaral. Paisagem Antropofágica, 1929. Disponível em <http://tarsiladoamaral.com.br/paisagem-antropofagica/>



Fig. 55 – Pagú. De seu caderno de croquis, esboço de viagem a Bahia em 1929¹⁵⁵.

Fig. 53 – Matéria Na Exposição de Tarsila, com desenho de Pagú ao centro. 1929, Revista Para Todos..., Rio de Janeiro, p. 21. Reprodução.

155 Os croquis dessa viagem, um caderno com cerca de 22 desenhos, foram organizados e publicados em 2004. Ver FURLANI, Lucia Maria Teixeira (org. e texto).

Durante o breve relacionamento com Oswald de Andrade, o casal fundou um jornal. *O Homem do Povo* durou apenas oito edições, entre março e abril de 1931, logo censurado pelo governo Vargas. *Pagú*, dentre outras participações não especificadas, assinava uma coluna, *A Mulher do Povo*, cujo desenho do título é de sua autoria, e produziu uma série de tirinhas em formato de quadrinhos, pouco conhecidas ainda hoje. Podem ser vistas nos exemplares do jornal, numa edição em tamanho standard, completa e fac-similar, lançada pela editora Globo. Segundo registros¹⁵⁶, ela seria pioneira ou uma das primeiras mulheres brasileiras a atuar nessa área. A primeira tira da série em quadrinhos faz uma peculiar previsão, que se confirmaria: a personagem Kabelluda (*alter ego* da própria *Pagú*), convence o tio a abrir um jornal voltado para os interesses do povo; o jornal faz um grande sucesso, mas acaba fechado. Kabelluda e o tio Malakabeça aparecem de malas, indo para Fernando de Noronha – na época um presídio do séc. XVIII, que por determinação de Getúlio Vargas, tornou-se uma prisão para onde eram enviados os opositores políticos, até 1942 (Fig. 56).

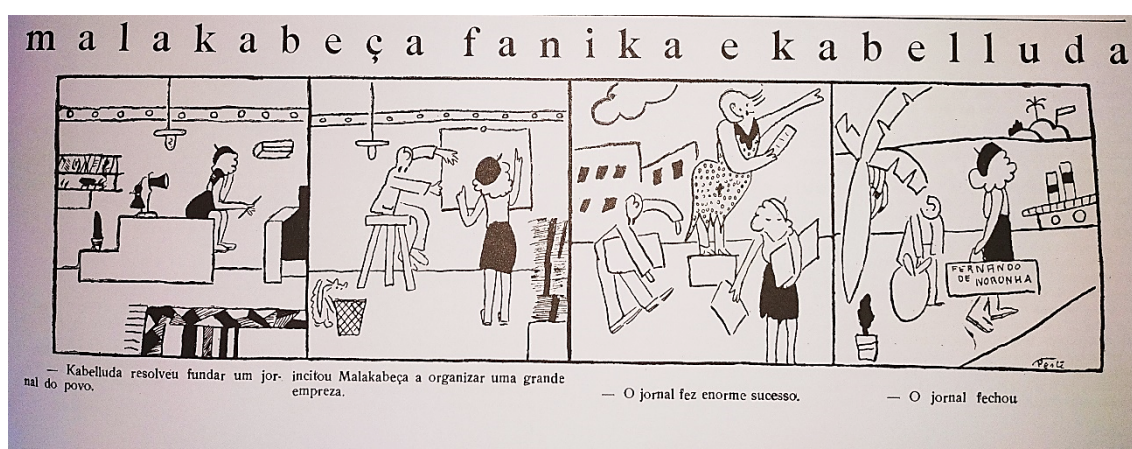


Fig. 56 – Quadrinho da série *Malakabeça Fanika e Kabelluda*, de *Pagú*, publicado no jornal *O Homem do Povo*, em 27 de março de 1931. Reprodução de facsimile pessoal.

São conhecidas apenas oito tiras produzidas por *Pagú*, mas acredita-se que ela criou muitas outras, para outros jornais. Em seus quadrinhos ela trouxe dois tipos de representações: a da esposa cordata e obediente, que recebe em sua casa a sobrinha pobre, uma jovem contestadora e fora dos padrões convencionais. Kabelluda é apresentada para o público como um “pomo de discórdia” para o casamento dos tios. A tia, Fanika, tinha ciúmes da moça enquanto o tio Malakabeça lhe fazia as vontades. Mas os temas eram delicados: aborto, censura e a violência contra idealistas e mulheres.

Como mulher moderna inserida no contexto moderno brasileiro – relativo a todos os sentidos em que aqui foram postos –, Pagú desenhou Kabelluda correspondendo muito ao que as feministas antielitistas e anticapitalistas postulavam em seus escritos. Um exemplo, anteriormente citado, foi Kollontai – e talvez não seja coincidência a semelhança da grafia do nome Kabelluda. A mulher moderna é, para Kollontai, a mulher inserida no seio do capitalismo, mais especificamente aquela que não pode mais incorporar o tipo antigo de mulher – passiva, submissa, sombra do marido. As mulheres são mão de obra, portanto participam tanto quanto os homens da vida pública de seus países, o que inclui se inserir como sujeito ativo na política. (FERRARA, 2018, p. 11).

¹⁵⁶ Ver o artigo *Modernidade e emancipação feminina nas tirinhas de Pagú*, de Jéssica Antunes Ferrara, disponível em <https://www.ufjf.br/darandina/files/2018/01/Artigo-J%C3%A9ssica-Ferrara.pdf>.

Situar o feito no seu momento histórico é importante: foi somente na década de 1930 que começaram a surgir os personagens da cultura de massa, tal como os super-heróis. Eram narrativas sem qualquer compromisso de representatividade feminina, menos ainda a nível contestador. As mulheres restavam revistas e jornais especializados sobre prendas domésticas, moda e costumes. Além disso, no Brasil vivíamos uma época de baixa escolarização e alto índice de analfabetismo, o que por si só já dificultava muito a questão da emancipação feminina. Segundo índices nacionais, 75% em 1920 e 57% em 1940.

Esse subcapítulo se propôs, principalmente, a revelar a mulher artista mais radical, a que abraçou arte e vida em todo seu fazer, algo intrinsecamente ligado a novas conjunturas modernas. Ela atua e se constrói como uma nova sujeita, emancipada, questionadora e revolucionária. Ela luta, abandona sua identidade, seu território, mas não encontra um lugar de acolhimento, nem mesmo nas bases da historiografia. Elsa von Freytag-Loringhoven, Claude Cahun, Marcel Moore e Patrícia Galvão correspondem a pressupostos teóricos e históricos dos movimentos de vanguarda, mas ficaram relegadas a marginalização. Suas estratégias envolveram tentativas de se desvincular de um constructo feminino patriarcal, pautadas na crítica social e na reivindicação por uma diferenciação da mulher submissa e dominada.

Também levou em consideração a produção múltipla em arte dessas mulheres, uma colagem de saberes e técnicas que ultrapassa a linguagem verbal e os signos visuais, característica de processos sem classificação exata dentro dos movimentos da vanguarda mais manifesta. No entanto, não alcançaram equidade ou igualdade dentro dos clubes da perpetuação masculina. É sabido o caso em que Patrícia Galvão narra em carta a Geraldo Ferraz, sobre como um companheiro do partido, que ela mantém anônimo, não compreendia como uma mulher tão liberada e audaz não concordaria com uma ação espia de sedução sexual, concluindo que elas eram vistas como simples prostitutas pelos próprios colegas de militância. Esse não-lugar, postulado por um posicionamento que geralmente as conduz ao esquecimento, ainda demoraria a ser compreendido pelas artistas mulheres, aquelas que ainda preferem, insistentemente, serem designadas simplesmente como artistas.

Antes de adentrar ao próximo tópico, resgato uma frase da pensadora intelectual e anarquista Maria Lacerda de Moura, como parte do meu propósito em transmitir o verbo da modernidade por outros caminhos, por diferentes realidades: “É muito medíocre o anseio de ser igual ao homem... De reivindicar seus direitos, dentro dessa organização social de escravos e máquinas a serviço da mediocracia e do industrialismo. Vamos mais longe!” (MOURA, 1932 [2018], p. 21).

CAPÍTULO 2.4

Por que não existiram mulheres flâneurs - ou, em busca da flâneuse

Todas as entradas são boas, desde que as saídas sejam múltiplas.
(ROLNIK, 2007, p. 65)

Era final de tarde quando mirou o relógio do café onde havia parado, num daqueles lugares a margem esquerda do canal. Profundamente tocada com o potencial criativo da nova cidade e das possibilidades libertadoras de uma boa flânerie, tremeu, como qualquer mulher sensata que perde a hora e vê a escuridão chegar. Deixou moedas na mesa e um resto de “chocolat chaud à l’ancienne”. Com a saia desajeitada e sapatos *Perugia*, desatou a dar passos rápidos sobre paralelepípedos que, agora, já não pareciam tão amigáveis. A rua está quase vazia, silenciosa, desprovida da vida que ela observara mais cedo. Desce os degraus de pedra até a passarela que corre ao longo do rio, quando avista umas figuras em pequenos grupos. Baixa os olhos - estava sendo observada. “Estou quase lá”, pensa. Destemida, avança em direção ao crepúsculo.¹⁵⁷

É difícil imaginar o contexto final dessa história. Se em segurança chegou ao seu refúgio, sendo a melhor das hipóteses, teria perdido a inspiração criativa que a caminhada havia antes despertado? Aprendemos com Baudelaire que a *flâneuse* não existiu, pelo menos não nos termos por ele descritos. Ainda que algumas tenham transgredido o limite do ambiente doméstico – citando Virginia Wolf, George Sand e Jean Rhys -, as mulheres nunca tiveram acesso às ruas da cidade do mesmo modo que seus colegas homens, reduzidas a corpos sobre os quais o olhar masculino pousava. De *O homem da multidão* de Poe, às *Passagens* de Benjamin, até os psicogeógrafos da deriva, a errância continua a ser um lugar de privilégio masculino.

Desde que surgiram as cidades, também existiram figuras que escaparam das restrições do tempo e da responsabilidade, para vagar pelo terreno urbano, seduzidos por um beco escondido ou uma multidão no mercado. O *flâneur* veio a ser conhecido como um distinto caminhante do *fin-de-siècle* e dos primeiros anos do século XX (de 1840 a década de 1920), encarnação do artista que se submete à experiência transitória da metrópole, um tipo literário e explorador urbano, espectador apaixonado pelas maneiras a qual a modernidade se desdobra através das cidades, reflexo de um novo momento histórico. Embora o *flâneur* possa ser aplicado a qualquer cidade onde a caminhada é uma atividade importante, com referência ao surrealismo é em Paris que continua sendo o foco central das pesquisas modernistas.

¹⁵⁷ Ficção narrativa não-publicada, inspirada nas errâncias realizadas durante essa pesquisa, percorrendo caminhos outrora já percorridos por algumas das personagens reais que compõem essa tese. Felizmente, com sapatos bem mais confortáveis, quase um século depois.

O conceito do caminhante sem objetivo, observador da vida nas ruas, foi inaugurado pelo poeta francês Charles Baudelaire. Seja na figura de seu pintor favorito, o amigo Constantin Guys, seja como uma extensão de si mesmo, seu *flâneur* era um esteta e um dândi, perambulando pelas ruas e passeios da Paris do século XIX, notando grafites nos muros, propagandas publicitárias nos postes, ouvindo trechos de conversa dos passantes, à procura de poesias visuais. Sua caminhada sem propósito pela cidade o ajuda a refletir sobre o que vê, transpondo isso para a arte. O constructo dessa figura desenvolveu-se como um paradigma da arte moderna - um sujeito distanciado, mas capaz de perceber e mediar o núcleo da modernidade.

Uma aura de elegância pairava sobre os escritos relativos à errância. Livros sobre as derivas tornaram seus autores filósofos da modernidade. De poesias sobre o espaço urbano de T. S. Eliot e Ezra Pound, ensaios modernistas de Walter Benjamin e relatos dublinenses de James Joyce em *Ulisses*, ao trabalho de Guy Debord e Vito Acconci - interessados em psicogeografia e no impacto da paisagem urbana na memória -, o arquétipo do *flâneur* floresceu nos movimentos literários e artísticos vanguardistas como uma prática patriarcal, em contínua exclusão de relatos de uma contrapartida dinâmica feminina.

Do verbo francês *flâner*, o termo *flâneur*, um quase sinônimo do *boulevardier*, nasce na primeira metade do século XIX, como esse sujeito de privilégios masculino, com anonimato, tempo sobrando, algum recurso e sem responsabilidades imediatas. Sua definição pode ser encontrada em dicionários, em artigos sobre a modernidade e no *Wikipedia*, trazendo informações relativas à etimologia da palavra.

A *flâneuse* (flâ-neúze), é um substantivo francês, palavra para designar o gênero feminino do *flâneur*, uma observadora urbana, a mulher artista caminhante. Por enquanto, essa é uma definição imaginária do termo, que vem sendo usado recentemente por algumas historiadoras de arte compromissadas com revisões historiográficas, como Lauren Elkin, Dana Goldstein, Maren Hartmann, Janet Wolff e Deborah L. Parsons. Não consta no *Wikipedia* e a maioria dos dicionários franceses não inclui a palavra. Segundo Elkin, uma previsão, não adotada, é encontrada no dicionário *Littre & Gilbert*, edição de 1905: '*flâneur-euse - Qui flâne*' - que vadia. Contudo, a maioria dos dicionários franceses define a palavra como uma cadeira de uso externo, uma espécie de espreguiçadeira. Sobre isso, a autora comenta em seu livro *Flâneuse, Women walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice and London*, espécie de relato de viagens pessoais: "É algum tipo de piada? O único tipo de passatempo que uma mulher pode fazer é se deitar?" (ELKIN, 2016, p. 7). Ao procurar pelo termo no *Google*, é possível visualizar algumas imagens relacionadas a publicações dessas autoras, porém, se excluirmos as mesmas, que são bem recentes, o que temos são cadeiras estilo *chaise long*¹⁵⁸.

Nossas fontes habituais dos relatos de paisagem urbana moderna são preferencialmente masculinas e enxergam a cidade de uma maneira particular. São sempre homens que nos falam, numa longa tradição de escrita, estendendo-se de Thomas De Quincey a Zola a Apollinaire e André Breton. O jornalista e escritor Louis Huart definia assim o seu grupo: "Boas pernas, bons ouvidos e bons olhos (...) estas são as principais vantagens físicas necessárias para qualquer cavalheiro francês ser digno do clube dos *flâneurs*, assim que somos iniciados nele" (HUART, 1841, apud ELKIN, 2016 p. 19)¹⁵⁹, criando assim um cânone masculino de estetas-caminhantes, como se para andar fosse requisito possuir uma bengala.

158 Une flâneuse est un siège léger d'extérieur utilisé pour s'y allonger dans les jardins ou sur les terrasses. Il peut s'articuler à la fois comme fauteuil ou chaise longue. Les flâneuses XIX siècle étaient généralement fabriquées en canne, en rotin ou en bois courbé (Minha tradução : A flâneuse é usada popularmente em jardins, áreas abertas ou terraços. Ela pode ser articulada como poltrona ou cadeira alongada. Os modelos do século XIX eram geralmente feitos de cana, vime ou madeira curvada). Disponível em: <https://www.meubliz.com/definition/flaneuse/>. Acesso em 11/08/2018.

159 Minha tradução: "Good legs, good ears, and good eyes (...) these are the principal physical advantages needed for any Frenchman to be worthy of the club of flaneurs, as soon as we start one".

Entretanto, desde que as cidades foram formadas, tem havido mulheres vivendo nelas. Como conhecer suas experiências, suas perspectivas?

Segundo observações desse clube um tanto androcêntrico, uma *flâneuse* - considerando que ela existisse -, provavelmente seria uma prostituta ou uma infeliz mulher cujas circunstâncias a forçaram a morar nas ruas, uma vez que mulheres ‘decentes’ estariam confinadas à esfera doméstica, uma restrição completamente antagônica ao objetivo do caminhante. Porém, não devemos tomar seu testemunho como verdade objetiva; eles escreveram coisas e fizeram suposições sobre o que viam, baseadas em seus próprios preconceitos e limitações masculinistas.

A transeunte misteriosa e sedutora de Baudelaire, por exemplo, imortalizada em seu poema *A une passante*, em *Les Fleurs du Mal*, é geralmente entendida como uma mulher da noite, uma messalina com poder de cruzar olhares, encantar e envenenar, um estereótipo bastante aplicado nas representações artísticas da época¹⁶⁰:

*A rua ensurdecadora rugiu ao meu redor / alta, esbelta, pesada em luto, majestosa em sua grandeza / Uma mulher, com mãos suntuosas, passou por mim / Erguendo e agitando a bainha do vestido / Rápida e graciosa, com pernas esculturais/ Contorcendo-me como um louco, eu bebi em seus olhos, dum céu pálido onde nascem tempestades / A doçura que encanta e o prazer que mata.*¹⁶¹

Baudelaire não parece inclinado a considerar quem essa mulher realmente poderia ser. É nessa perspectiva que os discursos (no sentido foucaultiano) situam-se num campo estratégico do fazer histórico, localizado entre relações de poder postas em movimento. A ideia de que qualquer mulher caminhando solitária pela rua deve estar vendendo seu corpo é inverídica: não havia nada parecido com a liberdade das ruas que usufruía o *flâneur* ou mesmo os batedores de carteira, nem mesmo para prostitutas - essas mulheres não tinham acesso livre à cidade. Em meados do século XIX seus movimentos eram estritamente controlados e havia toda sorte de leis que ditavam onde e em que horários poderiam trabalhar. Elas deveriam ter um registro e visitar a polícia sanitária em intervalos regulares, e seus trajes eram rigorosamente policiados. Isso definitivamente não designa uma liberdade de ir e vir.

O entendimento de *flâneur* como um fantasma das ruas que pode se dissolver no fluxo da vida cotidiana, escondido e incógnito, ignora o fato de que essa ampla invisibilidade era concedida apenas aos homens. Apesar de estarem presente nas mesmas ruas, historicamente as mulheres nem sempre compartilhavam a mesma prerrogativa de anonimato. Seja por causa de responsabilidades domésticas (não dispo de tempo livre) ou simplesmente por questões de segurança, desde sempre elas têm sido menos livres para vagar pelas ruas sem um propósito. Objeto do olhar masculino, a maioria das mulheres que conhecemos tem uma ou muitas histórias de assédio na rua para contar. De Teerã a Nova York, de Mumbai ao Rio de Janeiro, uma mulher ainda não pode andar na cidade da mesma forma como um homem pode.

¹⁶⁰ Tais atitudes se materializaram em representações culturais de um feminino pernicioso, quicã letal, substituindo os grandes temas da mulher como anjo, musa ou mãe, aquele modelo fundamental e contumaz da arte. Decadentistas e Vanguardistas fizeram excessivo uso das interpretações generalizadas de uma espécie de mulher monstruosa ou perigosa, transformando e convertendo a figura feminina em um objeto artístico que ora causava medo, ora repulsa. Ver próximo capítulo, sobre representação e autorrepresentação da figura feminina.

¹⁶¹ Abrindo exceção para essa citação de autoria masculina, somente para análise evidencial de sexismo literário. Minha tradução de: “*La rue assourdissante autour de moi hurlait / Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse / Une femme passa, d’une main fastueuse / Soulevant, balançant le feston et l’ourlet / Agile et noble, avec sa jambe de statue / Moi, je buvais, crispé comme un extravagant, dans son oeil, ciel livide où germe l’ouragan / La douceur qui fascine et le plaisir qui tue*”.

O espaço não é neutro. O espaço que ocupamos é constantemente refeito e desfeito, construído e imaginado. As cidades são constituídas por fronteiras invisíveis, portões de costumes intangíveis que demarcam quem vai aonde: certos bairros, bares e restaurantes, parques, todo o tipo de espaço, aparentemente público, são reservados para diferentes tipos de pessoas. Ficamos tão acostumadas a isso que dificilmente notamos os valores subjacentes a essas divisões. Elas podem ser invisíveis, mas determinam como circulamos na cidade.

A *flâneuse* nunca é despreocupada, pois precisa desviar do olhar inquiridor de julgamentos, de admiradores ou dos intrusos predatórios. Para abrilhantar seu olhar, a *flâneuse* necessita não ser vista. Como fazer isso? Esse frustrante paradoxo é o que nos leva a desafiar a prática da *flanerie* em outros termos, como um documento de resiliência, que celebra figuras femininas lutando para serem vistas – de outra maneira. Muitas foram suas táticas, como quando George Sand vestia-se como um homem, ao perambular pelas barricadas revolucionárias. Imagine como foram os passos de Lee Miller como fotógrafa do pós-guerra, ao invés de lembrarmos dela de forma reduzida, como musa e amante de Man Ray. Como ela teria negociado a insegurança, a ansiedade, a solidão, o trauma, a inadequação? Em sua dedicação em expor a miséria, o sofrimento e a guerra, Miller transformou o flânarismo em testemunho – e pagou caro pelo resto de sua vida, entre crises de depressão e vício alcohólico. Pense também no que os olhos das escritoras modernistas Jean Rhys e Virginia Woolf viram, e os desvios que seus pés precisaram fazer para buscar inspiração.

“Adoro andar em Londres”, diz Dalloway, em *Mrs Dalloway*, de Virginia Woolf. A personagem é a *flâneuse* encarnada, como indica a fonética de seu nome: uma mulher-boneca que toma vida e resolve brincar ao longo do caminho. Woolf usou as ruas como pesquisa. O que ela percorreu a levou a se perguntar sobre as pessoas e suas vidas, impulsionando um projeto literário que representava a vida em si, na página escrita. Seu ensaio *Street Haunting: A London Adventure*, de 1927, é uma tentativa de reivindicar um lugar não autorizado na cidade, percorrendo-o, desafiando-o¹⁶². Em vez de vagar sem rumo, como sua contraparte masculina, a *flâneuse* carrega um elemento de transgressão: ela vai aonde não deveria ir, reivindicando o direito de perturbar a paz, observar (ao invés de ser observada), ocupar (ao invés de estar ausente) e organizar (ou desorganizar) a paisagem conforme outras perspectivas.

A pintora russa do século XIX Marie Bashkirtseff (1858-84) viu uma ligação explícita entre andar na cidade e o trabalho que os artistas poderiam criar. Nascida na Ucrânia, filha de uma família da nobreza russa, passou grande parte da sua breve vida a viajar pela Europa. Estudou pintura em Paris, porém suas obras foram quase inteiramente destruídas durante a Segunda Guerra Mundial. Sob o pseudônimo de Pauline Orrel, escreveu para o jornal feminista *La Citoyenne*. Mas foram as suas cartas, e principalmente o diário que manteve desde os 13 anos, que a tornaram uma figura única, contrariando de forma consciente e solitária a ordem burguesa vigente e a definição arquetípica de uma feminilidade resignada a vida confinada ao espaço doméstico. Em janeiro de 1879 ela escreve:

Anseio pela liberdade de sair sozinha: ir e vir, sentar-me em um banco no Jardin des Tuileries, entrar em igrejas e museus; passear nas ruas antigas à noite. É isso que invejo. Sem tal liberdade, ninguém se torna um grande artista. (BASHKIRTSEFF, 1997, p. 234).

¹⁶² Para um estudo sobre esse texto específico, ver Agnieszka Pantuchowicz em *The Haunting Presence of the Feminine: Virginia Woolf in the Streets of London*, disponível em https://www.researchgate.net/publication/323705716_The_Haunting_Presence_of_the_Feminine_Virginia_Woolf_in_the_Streets_of_London

Outras formas de arte atravessam as poéticas dessas transeuntes da modernidade. Através da fotografia novas oportunidades de captar e dominar o seu próprio cenário se abriram para as mulheres. Como espectadora urbana que desafia ou ignora o olhar de reprovação sobre sua tomada da cidade, a *flâneuse* vai despertar seu olhar voyeurístico. Esse olhar corresponde normalmente ao sujeito racional do discurso científico, ao progresso universal e ao projeto urbanista moderno – associado ao gênero masculino. No entanto, agora a mulher artista além de perambular na cidade, ainda segura uma máquina fotográfica, um aparato da tecnologia moderna. E isso talvez seja um dos ultrajes que a afastou da historicidade.

Uma *flâneuse* perambula, segura de si, como sugere uma fotografia de 1937 tirada por Marianne Breslauer (1909-2001)¹⁶³. Em primeiro plano, uma mulher está na rua, prestes a acender um cigarro. Atrás dela, na parede, uma injunção familiar da época: "Défense d’Afficher" (Proibido Fixar Propagandas), conforme leis de saneamento municipal de Paris do final do século XIX. Acima da proibição, observamos um anúncio de um açougue, transgredindo o cenário proibitivo. Logo abaixo vemos o desenho de um homem caricaturado. A imagem dessa mulher independente, fumando em público, contém elementos que brincam com códigos sociais, dialogam entre as transgressões e permissões que lemos nos enunciados do muro da foto, e entre o moralismo burguês que ditava os comportamentos corretos das mulheres (Fig. 57).

Na década de 1880, recentes invenções tecnológicas tornaram os aparelhos fotográficos mais baratos, portáteis, fáceis de manejar e, por isso, acessíveis a um número muito maior de pessoas¹⁶⁴. Vale lembrar que num período em que à fotografia se atribuía a morte da pintura e em que se discutia, nem sempre favoravelmente, como essa técnica tinha transformado a representação do real, algumas mulheres usaram tais dilemas a seu favor. Talvez por causa disso, da visão de que a fotografia não deveria ser considerada uma arte, mas uma técnica, fez com que as mulheres que a praticavam não fossem vistas como uma ameaça ao universo criativo masculino.

Quando a fotografia se consolida como experiência mais democrática, muitas mulheres modernas adotam a prática, e para além de *Cartier-Bresson* e Robert Capa, temos Dorothea Lange (1895 - 1965), Margaret Bourke-White (1904 - 1971), a já citada Lee Miler (1907 - 1977), Berenice Abbott (1898 - 1991), Christina Broom (1862 - 1939), Florence Henri (1893-1982), Karimeh Abbud (1896-1955), Madame Yevonde (1893- 1975), Lucia Moholy (1894-1989), Eve Arnold (1912 - 2012), Tina Modotti (1896 - 1942), Gerda Taro (1910 - 1937), Vivian Maier (1926 - 2009), Kati Horna (1912 - 2000), Diane Arbus (1923 - 1971), Hansel Mieth (1909 - 1998), Thérèse Bonney (1894 - 1978), Gisèle Freund (1908 - 2000), Germaine Krull (1897 - 1985, tendo vivido alguns anos no Brasil), Ré Soupault (1901 - 1996), Hélène Hoppenot (1894 - 1990, tendo perambulado fotografando Brasil, Chile, China, entre outros países), Margarida Relvas (1867 - 1930), Lola Alvarez Bravo (1907 - 1993), a brasileira Gioconda Rizzo (1897 - 2004), e muitas outras.

“Não há como inventar a *flâneuse*”, escreveu a historiadora de arte Janet Wolff. Para ela, tal personagem seria improvável se considerarmos as divisões sexistas do século XIX (WOLFF, 1985, PP. 37-46). Griselda Pollock concordou: “Não há equivalente feminino da figura masculina quintessencial, o *flâneur*: não há nem pode haver a *flâneuse* feminino” (POLLOCK, 1988, p. 71). “O observador urbano (...) tem sido considerado uma figura exclusivamente masculina”, observa Deborah Parsons. Ela segue: “As oportunidades e atividades da *flânerie* eram privilégio predominante do homem e, portanto, estava implícito

163 Pertencente a uma geração de mulheres fotógrafas que vivenciaram um curto período de liberdade durante a República de Weimar. Apenas alguns de seus trabalhos foram expostos na Alemanha, por causa do regime nacional-socialista, já que era judia. Sua carreira breve (1927-1938) foi interrompida pelo exílio, mas tem recebido particular atenção em atuais revisões da história da fotografia.

164 Um dos textos mais icônicos sobre fotografia publicado no século XX e bastante esquecido foi escrito por uma mulher fotógrafa, Gisèle Freund, que trabalhou em jornalismo, documentário e fez retratos de Virginia Woolf, Walter Benjamin e James Joyce. Em 1934 doutorou-se na Sorbonne, em Paris, como uma tese intitulada *A Fotografia em França no Século XIX. Ensaio de Sociologia e Estética* (1936), posteriormente comentada por Walter Benjamin em *Photographie et Société* (1938).



Fig. 57 – Marianne Breslauer, *Défense d'afficher*, 1937.

que o artista da vida moderna, como descrito por Baudelaire, era necessariamente o homem burguês”. (PARSONS, 2000, p.4)¹⁶⁵.

Parsons, no entanto, problematiza a ideologia das esferas distintas, acreditando que o argumento da invisibilidade da *flâneuse* desconsidera as formas “desviantes” ou “raras” de “liberdade feminina nas ruas da cidade” (Op. Cit, 2000, p. 40), como a prostituta, a artista travestida e, finalmente, a consumidora moderna. Na segunda metade do século XIX, a invenção histórica da loja de departamentos ajudou a legitimar a presença desacompanhada de mulheres de classe média em espaços públicos. Consequentemente, isso irá marcar a emancipação incipiente das mulheres das restrições da domesticidade. Como as mulheres de classe média eram suas principais praticantes, o consumismo em seus estágios iniciais era considerado uma atividade feminina, frequentemente associada a atributos femininos negativos ou subversivos. Para o homem comum, elas eram motivo de desconfiança. Para o homem artista, elas eram figuras burguesas alvo de escárnio.

Proponho acreditar que podemos redefinir a prática da *flânerie*, e resgatar o espaço da cidade para as mulheres errantes, contando a história das andarilhas urbanas que se alinhavam de outras formas com o mundo, redirecionando os seus próprios caminhos e perturbando o estado das coisas. Considerar as experiências das mulheres artistas nessa perspectiva nos leva a compreender as tensões e nuances de ideologias históricas, que continuam a afetar a produção cultural, como podemos ver nas obras da cineasta belga Agnès Varda¹⁶⁶.

¹⁶⁵ Minhas traduções.

¹⁶⁶ Aluna da Escola do Louvre, Agnès Varda iniciou sua carreira como fotógrafa, antes de se dedicar ao cinema. Reconhecida por sua estética distinta, pela narração em voz over, por seu engajamento feminista e pela maneira sutil que transita do curta ao longa metragem e da ficção ao documentário, raramente comenta-se sobre a ligação dos filmes com a pintura e a fotografia, que se manifestam, notadamente, através da recorrência de gestos presentes nas imagens.

Em Portugal é comum encontrarmos um postal de uma fotografia em preto e branco de uma mulher com vestes negras, andando descalça na rua. No muro atrás dela aparece fixado um cartaz, meio rasgado, de Sophia Loren e, ao lado, uma tabuleta de madeira com a palavra “Vende-se”. A autora da fotografia é Agnès Varda (1928 – 2019), e o cenário era a Rua das Lavadeiras, na Póvoa de Varzim, em 1956, uma época de ferrenho autoritarismo político em Portugal. Na imagem, Maria do Alívio tinha 16 anos quando foi apanhada pela lente da artista, ao passar descalça sob uma imagem publicitária de Sophia Loren para o sabonete Lux (Fig. 58). Não foi por acaso. Varda viu a moça, descalça para não estragar os sapatos, indo a uma festa na praça do pequeno vilarejo, quando pediu para fotografá-la, exatamente ali, sob a propaganda da atriz hollywoodiana. Maria do Alívio representava uma mulher da comunidade piscatória, era lavadeira. Mas as mulheres de lá eram fortes, altivas e tomavam as rédeas nessa comunidade de vida dura. Do trabalho na venda do pescado aos horários desgastantes nas fábricas, a figura feminina comandava a família enquanto o marido estava no mar. Nesse sentido, é interessante apontar sobre as diferenças de classe entre as mulheres, que irá pautar diferentes acessos aos meios culturais, o que definiria o conceito de "Nova Mulher". A antropóloga Verena Stolcke irá sinalizar essas assimetrias, quando afirma que as mulheres da classe trabalhadora sempre participaram, ainda que em menor grau do que os homens, das ocupações “produtivas”, seja no ambiente rural ou urbano, como feirantes, operárias ou lavadeiras. Segundo ela, "para o campesinato e para a classe operária, em contraste com a burguesia, a feminilidade não pressupunha a reclusão doméstica, nem era considerada incompatível com atividades extradomésticas ou com o trabalho pago". (STOLKE, 1988, p. 104).



Fig. 58 - Agnès Varda
Portugal (Póvoa de Varzim), 1956.

O contraste entre essas duas mulheres na foto, uma estática e para venda, outra andando firme, ainda que descalça, em atitude elegante e altiva, conta algo que Varda queria nos dizer. No documentário autobiográfico *As praias de Agnès*, de 2008, a cineasta faz uma retrospectiva dos lugares considerados importantes em sua vida, e por onde caminhou. Aos 81 anos, ela relembra os tempos em que foi fotógrafa, seu casamento com o cineasta Jacques Demy e sua luta no movimento feminista. Ao longo do filme somos tomadas pelo modo como os outros nos interpelam, nos desconcertam. Reside aqui uma ou mais proposições: perambular; trajetos; exercícios do pensamento.

Rebecca Solnit afirma que as diferentes variações do deslocamento a pé - inclusive o ato de caminhar por prazer - representam uma ação política, estética e de grande significado social. Caminhar - escreve ela - é o estado no qual a mente, o corpo e o mundo estão alinhados (SOLNIT, 2016). Caminhar também pode definir o rumo de quem somos e do que queremos pleitear. Tomo como exemplo a experiência da artista contemporânea francesa Sophie Calle (1953).

Ela conta que sua carreira começou no dia em que, por tédio, começou a seguir secretamente as pessoas de uma rua qualquer, que escolhera arbitrariamente. Uma noite, na abertura de uma galeria, ela encontrou um homem que ela vinha seguindo mais cedo naquela tarde. Quando ele mencionou que estava viajando para Veneza no dia seguinte, ela decidiu segui-lo secretamente, perseguindo-o por toda a cidade até que ele a reconheceu sob uma peruca loira. Compilando suas anotações e fotografias, ela as transformou em uma instalação e um livro, chamado *Suite Vénitienne*. Sophie Calle, como *flâneuse*, reivindicou seu direito de andar na cidade - não apenas seguindo seu homem, mas perseguindo sua presa.

Existe uma fotografia - e uma história sobre ela -, que talvez descreva bem a constante dicotomia que persegue a mulher que experimenta o andar pela a cidade. Uma jovem caminha por uma rua italiana e no seu entorno vemos cerca de quinze homens. Pelo menos oito estão lhe observado, alguns assediando. Um homem bloqueia seu caminho, mãos nos bolsos. Outro, à sua direita, tem um rosto contorcido e parece estar segurando seus genitais, por cima da roupa. Ela aparenta apreensão, segura seu xale como um escudo e oscila a cabeça levemente para trás, num gesto esquivo, olhar para baixo. A energia da composição - a curva da estrada, seu peso à medida que ela se move ao dar um novo passo, sua saia à medida que ela se ergue atrás dela - sugere um movimento a fim de contornar o homem parado em sua frente, desviar. É a representação de um momento de assédio na rua, no meio do século passado, cuja autenticidade tem sido objeto de debate. (Fig. 59).

No sexagésimo aniversário dessa imagem, a mulher fotografada afirmou em uma entrevistada no *Today Show* da NBC em 2011: “Não é um símbolo de assédio. É um símbolo de uma mulher tendo um momento absolutamente maravilhoso”¹⁶⁷. A mulher - cujo nome é Ninalee Craig, mas que se chamava *Jinx Allen* naqueles dias e se casou com um conde veneziano - era americana, estudante de arte, tinha 23 anos e viajava sozinha pela França, Espanha e Itália.

A fotógrafa era Ruth Orkin (1921 - 1985), também uma americana de vinte e nove anos, viajando por conta própria. A foto foi tirada durante um dia de caminhadas pela cidade com uma câmera, com Orkin tirando fotos de Jinx observando as coisas, fazendo perguntas, pechinchando preços e se divertindo em cafés. Ambas afirmam que não orientaram aos homens a fazer qualquer tipo de pose ou gesto, ainda que existam duas fotos, sendo a segunda a icônica imagem. Orkin, que morreu em 1985 aos 63 anos, era uma mulher corajosa, que aos 17 anos foi de Los Angeles para Nova York numa bicicleta. Ela estava na Itália após completar um trabalho fotográfico para a revista *Life* em Israel. No Hotel Berchielli, em Florença, conheceu “Jinx” Allen, que passava um verão feliz na Europa. Em 21 de agosto de 1951, elas

¹⁶⁷ Mais informações e registros dessa aventura fotográfica entre duas mulheres estão disponíveis em <https://www.orkinphoto.com/> e <http://www.messynessychic.com/2013/04/19/american-girl-in-italy-behind-the-iconic-photo/>.

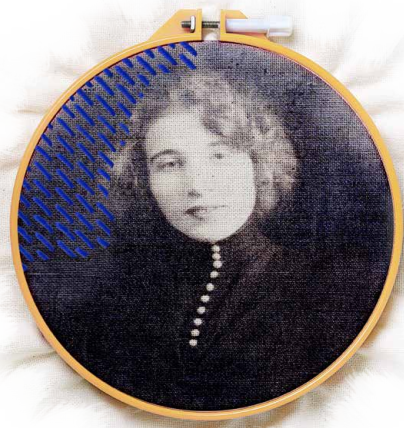
criaram uma história sobre uma jovem solitária em uma aventura pela Europa. Orkin achou que poderia vender a história por alguns dólares ao jornal *International Herald Tribune*.

Era o pós-guerra, e uma imensidão de homens desocupados tomavam as ruas. Quando Orkin viu a reação de alguns na passagem da nova amiga por uma calçada, fez seu primeiro clique. Não satisfeita, pediu que Jinx voltasse e refizesse a cena no mesmo lugar, entre os mesmos homens, quando voltou a clicar. Essa é a foto, que por muitos anos foi retocada, ali bem no ponto onde o homem aperta suas calças. Por não ter sido registrada a partir de um evento real, sempre se questionou sua autenticidade narrativa. Para mim, a verdade que percebemos nela parece real o suficiente. Talvez Jinx e Orkin estivessem seguras e se divertindo, em dupla, uma cuidando a outra. Certamente ambas estavam a ocupar um espaço, apesar das forças das convenções sociais da época. Porém os personagens masculinos não eram atores e a mulher da foto, uma mulher qualquer que vagueia pela rua, não aparenta estar nem segura, nem tendo um momento maravilhoso.



Fig. 59 - Ruth Orkin. *American Girl*, 1951.

Por que essa cena parece ainda tão atual e porque apesar disso ainda insistimos em reivindicar nossos caminhos, nas ruas e nas páginas da história? Faz-se importante revisar discursos e narrativas de uma história da arte por vezes sexista e assimétrica. É hora de reconhecer uma contrapartida do *flâneur*, olhando para outra modernidade, a de George Sand, de Marianne Breslauer e tantas outras. Se voltássemos no tempo, descobriríamos que talvez tenha havido uma *flâneuse* passando por Baudelaire na rua. Sugerir que não poderia haver uma *flâneuse* é limitar as formas pelas quais as mulheres interagiram com a cidade porque não foram da mesma maneira que os homens interagiram com a cidade. A saída talvez não seja tentar fazer uma mulher se encaixar em um conceito masculino, mas enfim redefinir o conceito em si. Nas próximas páginas quatro mulheres serão compreendidas dentro desse conceito, a partir das análises consideradas nessa abertura.



Leona Delcourt [Nadja] (1902 – 1941) & Suzanne Muzard (1900 – 1992)

A imagem do caminhante urbano emergiu como um dos símbolos mais importantes do movimento surrealista. A figura do *flâneur* e seus passeios sem rumo significavam um levante contra valores burgueses como trabalho, acumulação de riqueza, rotina e pontualidade. Uma série de peças em prosa codificam o que se tornou uma das atividades surrealistas mais importantes do período entre guerras, mas *Nadja* (1928)¹⁶⁸, escrito por André Breton, personifica e mitifica a personagem de uma mulher não conformista única, um exemplar excepcional na teoria e prática de um grupo composto principalmente por homens.

No romance foto-literário que mistura ficção e memórias, escrito em primeira pessoa, ele descreve seus encontros ao longo de alguns dias entre 1926 e início de 1927 com Nadja, pseudônimo de uma mulher que encontra aleatoriamente nas ruas de Paris. Breton narra suas aventuras como uma experiência individual, às vezes citando correspondências e obras de arte, todas as quais iluminam seu conceito de vida significativa na cidade. A busca de sua identidade estará relacionada à sua reação diante de determinados eventos e coincidências. As fotografias escolhidas apresentam lugares, pessoas e desenhos feitos pela própria Nadja: imagens que reforçam o caráter documental da narrativa. As fotografias de pessoas apresentam as personagens que aparecem no relato e que, de certa maneira, contribuíram para as experiências vividas pelo autor. Há fotografias de Paul Éluard, de Benjamin Péret e do autor. Entretanto, não há nenhum retrato da própria Nadja, a não ser através de uma montagem fotográfica onde seus olhos aparecem multiplicados por uma colagem de Breton. Sobre *Olhos de Avenca*:

Tanto a sua fragmentação quanto a sua ausência, pela falta ou pela substituição simbólica, reforça o efeito de apagamento da pessoa de Nadja dessa obra. Tornada o objeto do discurso poético, Nadja é aqui um objeto ausente e – como um efetivo “objeto ausente” comum às obras surrealistas – revela-se sempre “na condição de fantasma” e devolve “o desejo a sua origem para realçar sua potência imaginária” (MORAES, 2002, p. 66).

¹⁶⁸ No Brasil temos uma edição lançada pela Cosac-Naify em 2011, com fotografia na capa de autoria de Claude Cahun, que na época passou despercebido. A fotógrafa seguiu desconhecida por aqui.

Outra mulher, referida apenas uma vez como um anônimo “X”, irá aparecer no final da narrativa, substituindo a primeira e ainda confundindo muitos leitores atuais. Por vezes a segunda mulher não é reconhecida como outra; por vezes, descoberta sua identidade, ela é creditada como sendo a verdadeira Nadja; mas a realidade, esmiuçada somente há bem pouco tempo, nos revela duas mulheres diferentes, ambas com importante papel dentro do escopo das vanguardas históricas.

É significativo que Breton esconda as reais identidades das duas mulheres mais importantes de sua história, ao mesmo tempo em que nomeia e celebra entusiasticamente no livro um variado número de compatriotas homens que o inspiraram e a quem ele admira. Mesmo na edição revisada, de 1964, quando o líder surrealista faz uma série de mudanças, ele não revela seus nomes, e retira da narrativa o episódio onde viaja de trem com Nadja e tem sua noite de amor em um hotel barato, numa tentativa posterior de negativa de intimidade real e destruindo a dimensão carnal da narrativa. Devido a isso, ela se torna uma suposta e breve amiga, menos que uma amante ocasional.

Essa omissão é sintomática da ausência problemática de algumas mulheres da história do surrealismo. Aparentemente se considera que as mulheres não foram atraídas pelo surrealismo até a década de 1930. Há várias razões para essa compreensão errática. Em parte, o surrealismo parisiense dos anos 1920 era uma espécie de clube masculino. A função feminina se resumia a de musa ou assistente. A autora Penelope Rosemont organizou uma antologia sobre mulheres surrealistas que desbanca esse entendimento, fornecendo evidências de que elas eram muito mais ativas no primeiro surrealismo do que são geralmente creditadas. Ela mostra, por exemplo, que Simone Kahn Breton e sua prima Denise Lévy (Naville, após o casamento) foram ambas vigorosas defensoras do movimento, enquanto Nancy Cunard, Valentine Penrose, Renée Gauthier e Suzanne Muzard também participaram regularmente, tanto em reuniões, ações, jogos, obras coletivas, parcerias literárias e publicações importantes do grupo. No entanto, Rosemont admite que o papel das mulheres no surrealismo durante a década de 1920 era, obviamente, menor do que o dos homens, e principalmente, mal documentado. (ROSEMONT, 1998, p. 198).

Quase cinquenta anos após a fundação do movimento, Susan Suleiman afirmou que as mulheres surrealistas permanecem invisíveis, cujo trabalho, uma vez descoberto e publicado, promete redefinir os limites do movimento (SULEIMAN, 1990, p. 28). Sua previsão começou a se materializar, especialmente nos últimos quinze anos, e esse texto é parte dessa iniciativa, trazendo informações de caráter inédito em português¹⁶⁹. A análise a seguir pretende avaliar a condição feminina dentro do movimento surrealista (teoria), revelar as identidades de “Nadja” e “X” bem como as suas contribuições poéticas (história) e analisar as consequências para as mulheres envolvidas (crítica).

Léona Delcourt, a *Nadja*

Talvez mais do que qualquer outra mulher surrealista, Delcourt encarna a mulher surrealista invisível referida por Suleiman. Por cerca de sessenta anos após a publicação inicial do livro de Breton, seu sobrenome permaneceu desconhecido e sua existência gerou várias discussões. Para alguns, ela permaneceu uma ficção. Para os ansiosos para descobrir sua verdadeira identidade, Breton e seus amigos se recusaram a satisfazê-los, citando razões de privacidade para protegê-la e sua família. Até Marguerite Bonnet, a meticulosa editora das *Œuvres complètes* de Breton, se negou a nos dar o nome completo da heroína, citando-a apenas como Léona-Camille-Ghislaine D. (omitindo o sobrenome). Bonnet, assim como

¹⁶⁹ Devo citar os mais recentes, como o livro de Hester Albach, *Léona, héroïne du surréalisme* (2009), narrativa semi-ficcional baseada em uma prolífica base de pesquisa em arquivos e entrevistas com descendentes, além de *Nadja Revisited* (2013), de Rita Bischof, ainda sem tradução do alemão. Ela compila as correspondências de Nadja, reconstrói lugares e faz análises detalhadas sobre as informações dentro da narrativa de Breton.

Breton, explica esse tipo de mistério como algo imperativo para a proteção dos envolvidos no drama da vida real: “É somente o desejo de não reabrir a ferida daqueles que foram afetados pelo infortúnio que Nadja sofreu, e poupá-los de indagações desagradáveis, que determina o nosso silêncio” (BONNET, 1988, p. 1509)¹⁷⁰. Outros escritos, como de alguns dos seus biógrafos, convenientemente referem-se à ocultação de Breton como uma característica conscientemente surrealista, na criação de camuflagens, mulheres ícones e misteriosas.

O encobrimento se dissipou em 2002, graças à exposição *La Révolution Surréaliste*, no Centre Pompidou, onde o sobrenome DELCOURT apareceu pela primeira vez em uma conta do *Hotel du Théâtre*, datada de 28 de novembro de 1926 (ALBACH, 2009, p. 50). Poucos meses depois, a venda da propriedade de Breton revelou documentos e uma coleção de cartas jamais vistas publicamente antes, arrematadas pela *Bibliothèque Jacques Doucet* em Paris. O colecionador Paul Destribats vendeu sua coleção de diários e documentos, também contendo alguns desenhos de Delcourt, para a *Bibliothèque Kandinsky* no Centre Pompidou em 2006 (BISCHOF, 2013, p. 183). O lote *Nadja*, de nº 211 em uma audição da *Christies*, foi comprado por 50 mil euros. Anexo a esse subcapítulo, incluo a descrição detalhada do material divulgado abaixo (Fig. 60). Embora todo esse material ainda não esteja publicado em sua totalidade, muitos desses documentos agora estão acessíveis em uma série de livros recentes, nos acervos dessas bibliotecas e alguns podem ser inclusive vistos no site oficial de André Breton, incluídos recentemente, no ano de 2020¹⁷¹.



Fig. 60 - Material inédito vendido recentemente. Outros dois desenhos da mesma autora foram vendidos na mesma ocasião, por 27,500 euros cada. O catálogo completo da Live Auction 17875 está disponível em https://www.christies.com/PDF/catalog/2019/PAR17875_SaleCat.pdf

¹⁷⁰ Disponível via BnF online, minha tradução do trecho « Seul le souci de ne pas raviver la blessure de ceux que le drame vécu de Nadja a touchés en plein cœur et de leur épargner des curiosités inopportunes imposera ici quelques silences ».

¹⁷¹ Veja em <https://www.andrebretton.fr/en/person/12474>.

O trabalho biográfico mais exaustivo sobre Léona Delcourt é o livro *Léona, heroïne du surréalisme* (2009) de Hester Albach, pesquisadora que se inspirou na revelação do sobrenome, por ocasião da exposição no Pompidou, e é baseado em visitas a vários arquivos e no testemunho exclusivo da neta biológica de Nadja (nome que ela própria se deu, uma referência russa a que interpretava como “o começo da esperança”¹⁷²). Albach nos revela que Delcourt nasceu em 23 de maio de 1902 em Saint-André, uma pequena cidade fora de Lille, de uma família operária que trabalhava na indústria têxtil local. Seu pai foi convocado para lutar na Primeira Guerra Mundial, durante o qual a família sofreu de fome e estresse, resultando no suicídio da sua irmã mais velha. Uma vez que as tropas britânicas libertaram Lille, Léona Delcourt trabalhou em um açougue e engravidou de um soldado britânico, não se sabe bem em que circunstâncias, dando à luz a sua única filha, Marthe Adrienne, aos 17 anos. Embora o filho de seu chefe tenha a pedido em casamento e se oferecido para assumir sua filha, Delcourt preferiu ir embora para Paris, deixando a criança com seus pais. No início, Delcourt voltava para casa duas vezes por mês, bem vestida e portando presentes, mas essas visitas se tornam menos frequentes. Não conseguindo trabalho que sustentasse a vida na capital, ela foi vendedora, dançarina e eventualmente passou a viver em uma série de hotéis com a ajuda de protetores e amigos homens, antes de encontrar Breton em 4 de outubro de 1926, aos vinte e quatro anos.

Sem diploma de ensino médio, poucos meios, com saúde frágil (asmática) e com poucas perspectivas, Nadja morava em um quarto alugado em mau estado no Hotel Becquerel, em Montmartre. Sua ambição, nunca realizada, era trabalhar com moda. Ela recusou uma oferta de emprego no teatro por causa do salário insultuosamente baixo (ela conta com orgulho à Breton, esperando por sua aprovação). Ela se sentava em cafés, freqüentemente escrevendo cartas, caminhava pelas ruas, ocasionalmente ia ao cinema; por um tempo ela teve um “benfeitor” idoso. Uma vez, Nadja foi presa na Gare du Nord por transportar cocaína em sua bolsa e chapéu, comprados em Haia. Nunca viciada, nem traficante de verdade, ela arriscou apenas pelo dinheiro. Teria ficado claro para a polícia que ela era uma jovem psicologicamente diferente. Eles a libertaram na delegacia do 18º arrondissement, sem a droga. Esse é um dos poucos registros oficiais escritos sob o nome “Léona Delcourt” – num relatório policial datado de 21 de março de 1927.

Além das perambulações urbanas por onde guiou Breton, Nadja chegou a conhecer vários integrantes do grupo, visitou a Galeria Surrealista, escritório e cafés de encontros. Ela nos é apresentada como uma mulher um pouco mágica, bastante instável e quase hipnótica, com capacidades premonitórias no romance. Os surrealistas descreveram muitos cenários urbanos dessa forma, quase mística. Breton fala de amor, e de amor por uma mulher, mas está inclinado a pensar as mulheres como objetos a serem amados pelos homens – sem importar qualquer recíproca, negativa ou positiva. Na história romanceada, o amor louco parece uma forma de autoconhecimento relacional bastante construtivo para o autor. Entretanto, Nadja demandaria algum cuidado ou assistência, ainda que não existam registros de problemas mentais antes da sua internação. Um exame cuidadoso das cartas de Nadja a Breton sugere que alucinações ou delírio estavam ausentes antes da descompensação de março de 1927, e seu comportamento até então pode ser um dos melhores exemplos disponíveis de uma fascinante instabilidade poética e mente criativa. O que fica evidente é que Breton não estava disposto a ser responsável por aquilo que cativara, e seu desinteresse surge rapidamente.

Nadja se apaixonou por Breton, mas ele se entediou e claramente se afastou como pode, interessado apenas em sua estranheza inventiva, que preservou na coleção de desenhos e cartas. O relacionamento íntimo deles durou apenas dez dias, mas a correspondência continuou até março de 1927, data de seu colapso emocional e mental. Poucos meses depois,

172 Diminutivo de Nadéjda, Nadja é um dos mais comuns nomes russos, que faz parte da tríade – Vera, Nadejda e Lyubov (Fé, Esperança e Amor), e sua mãe Sofia (Sabedoria). São as quatro entidades femininas russas, às quais as mulheres apelam em momentos de dificuldade.

Breton publicou o livro, um dos romances mais famosos do século XX. Ele o escrevera inicialmente como um relatório clínico sem características emocionais (embora criticasse a psiquiatria), e foi influenciado por sua experiência neuropsiquiátrica durante a guerra como estudante de medicina, trabalhando com Raoul Leroy e Joseph Babinski¹⁷³. A aparente frieza entediada de Breton associada ao dramático destino de Nadja parece ter sido eventualmente cobrada, de forma desfavorável, por quem conhecia a história de perto, e desde então Nadja se tornou um personagem fantasma, uma abstração. É dessa maneira, então, que Léona Delcourt - a personificação do surrealismo e metáfora fotoliterária da *Beleza Convulsiva* - será sacrificada na obra para dar lugar ao mito *Nadja*, transmutada textual e fotograficamente, transformando-se no arquétipo do feminino irracional e protagonista imaginária do *amour fou* (amor louco), tropo central da poética bretoniana.

Além das correspondências com Breton, sendo as últimas implorando resposta ou devolução de seus desenhos e manuscritos, ela manteve conversas telefônicas com Denise Naville e Simone Kahn, que foram registradas num livro de memórias de Pierre Naville, *Le Temps du Surréal* (1977). Um projeto editorial do grupo chamado *Collection de Boulen de Neige*, que teve duas edições publicadas, previa uma terceira, realizada por uma autora. *L'Âme des Amants*, título baseado no desenho *La fleur des Amants* (Fig. 61), é referido na segunda página de *La Revolution Surrealiste* nº 8, de dezembro de 1926, apontada pelas iniciais N. D., mas jamais chegou a ser publicado e permanece indisponível¹⁷⁴.



Fig. 61 - Nadja (Léona Camille Ghislaine Delcourt).
La fleur des amants, 1926.
Lápis em papel, 18x20cm.
Coleção Paul Destribats.

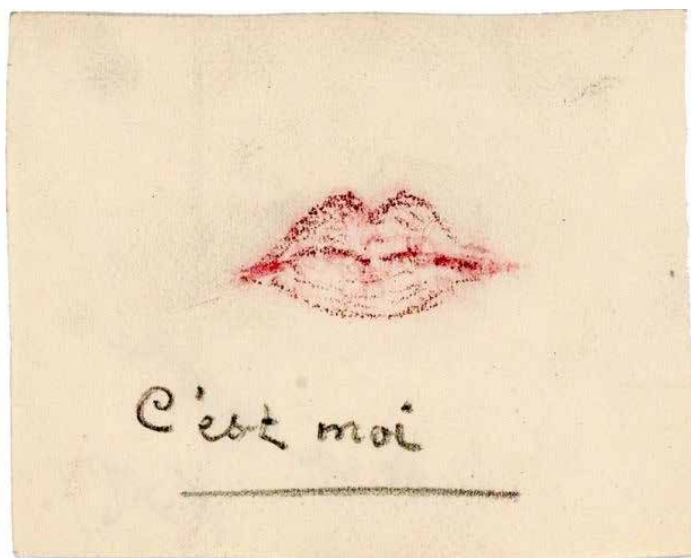


Fig. 62 - Nadja (Léona Camille Ghislaine Delcourt).
C'est moi, 1926.
Lápis em papel, 18x20cm.
Coleção Paul Destribats.

173 Em fevereiro de 1916, enquanto trabalhava no hospital das forças armadas em Nantes, André Breton conheceu Jacques Vaché, morto posteriormente em 1919, ingerindo propositalmente 40 gramas de ópio. O amigo teve grande influência sobre ele, conforme carta que escreveu em 1949 a irmã de Vaché. No Manifesto surrealista, Breton escreveria que "Vaché é o surrealista dentro de mim". *Les Champs Magnétiques* (1920) foi dedicado a ele. Ambos compartilhavam sarcasticamente o que nomearam como "aginismo" - um desejo apressado em abandonar cada mulher com quem tinham acabado de fazer amor.

174 O anúncio desse programa de três edições aparece na segunda página da edição nº 8 da revista, disponível em <https://inventin.lautre.net/livres/La-revolution-surrealiste-8.pdf>.

Nadja faz esboços a lápis em cafés, rabiscando e desenhando criaturas misteriosas de seus sonhos. Ou deixando recados e avisos para ele, combinando o próximo encontro. Alguns, em simples guardanapos ou cartões de visitas (Fig. 62). Alguns esboços são ingênuos; outros comovem e intrigam Breton, que irá os manter pelos quarenta anos restantes de sua vida. A mesma flor que Breton chamava de maravilhosa, contendo os olhos cruzados dos amantes, irá aparecer em pelo menos outros 4 desenhos, um dos quais ela se autorretrata com a mão sobre um livro e outra apontando para cima. Na mesa onde repousa o livro aberto, um cigarro acesso pousa sobre um cinzeiro de coração. Vasos de flores estão na mesa, e entre eles, aparece a flor inventada. No canto direito, embaixo, aparece escrito a frase *La symbolique trace* (Fig. 63).

Poucos meses depois, em 20 de março de 1927, o gerente do hotel Becquerel, em Montmartre, onde Delcourt estava vivendo, chamou a polícia relatando um colapso nervoso da hóspede. O registro policial descreve Nadja: “Não responde a perguntas. Chora e grita. Vê homens nos telhados”. (ALBACH, 2009, p. 52). O registro também descreve os pertences de Delcourt na época e indica que dois desenhos foram encontrados em sua bolsa. Ela foi levada para a delegacia, e de lá para o *L’asile d’aliénés de Vaucluse*, em Epinay-sur-Orge, a cerca de trinta minutos de trem de Paris. Em 1928, não conseguindo sair, apesar de intensos esforços de sua família, foi transferida para um asilo em Bailleul, não muito longe de sua cidade natal. Uma visita alegada por Breton jamais foi registrada. Ela morreu no hospício, de inanição/desnutrição crônica (fome), durante a ocupação nazista, aos 38 anos.



Fig. 63 – Nadja (Léona Camille Ghislaine Delcourt).
La symbolique trace, 1926-27.
Lápis em papel, 29×42,5cm. Vendida por 27.500 euros.
Coleção Paul Destribats.

Sobre uma possível polêmica, colocando Breton em uma posição antipática diante das novas pesquisas e descobertas, Hester Albach encerrou uma entrevista com a seguinte assertiva:

*O confronto de dois mundos; de um lado, Breton em busca do mundo “maravilhoso”, que viu nesta mulher mito uma prova viva da sua filosofia. Por outro lado, a realidade comovente e ordinária de uma menina de origem muito pobre, que teve que deixar seu filho para tentar ganhar a vida em Paris e prover suas necessidades. Em circunstâncias normais, a história deles teria sido um clichê. Mas aqui a mágica aconteceu; eram brilhantes, ambos acreditando na realidade dos sonhos. Eles estavam dormindo, acreditando que ele havia ajustado o despertador para acordar na hora certa. Quando ela acordou, estava trancada em um hospital psiquiátrico. Ele embarcou em um novo sonho; ela teve um pesadelo para o resto de sua vida*¹⁷⁵.

¹⁷⁵ Disponível (em francês), em https://next.liberation.fr/arts/2019/08/09/hester-albach-breton-vit-dans-nadja-une-preuve-vivante-de-sa-philosophie_1744597.

Suzanne Muzard, identificada como “X”

A vida trágica e curta da heroína surrealista Nadja foi, de muitas maneiras, diferente da de Suzanne Muzard, a mulher que substituiria Delcourt em 1927 como a mais recente paixão de Breton. Mas há uma série de semelhanças que destacam as experiências paralelas das duas mulheres no contexto do surrealismo e de sua significância no contexto urbano. Como Delcourt, Muzard cresceu no subúrbio parisiense de origem modesta, em Aubervilliers. Nascida em 1900, ela chegou a Paris com cerca de dezoito anos, como pensionista em uma escola técnica. Mas ela foge, e escolhe trabalhar em um bordel chamado *La Ruchette*, na Rue de L'Arcade.

Durante esse tempo, ela e um jovem aristocrata se apaixonam, mas a família o proíbe de seguir o relacionamento, ameaçando a jovem. Ela deixa brevemente Paris e vive em Lyon, onde amigos a apresentaram a um homem que irá sustentá-la por algum tempo. Alguns poucos anos depois ela volta a Paris e ao mesmo bordel, onde acaba conhecendo o jornalista e premiado escritor Emmanuel Berl, que a tira de lá e mantém um relacionamento real com ela, pagando por sua moradia e a ajudando. Foi devido a esse período no *La Ruchette*, curto e na juventude, que até hoje seu nome está associado a ocupação de prostituta, ignorando sua produção e ocupação posterior¹⁷⁶.

O surrealismo se identificava, em essência, antagônico à ordem social tradicional. Mas se as mulheres eram iguais em teoria, a verdade é que na prática o grupo reproduzia os mesmos costumes patriarcais. A glorificação de Aragon dos bordéis, a promiscuidade celebrada de Eluard, as conquistas e galanteios de Breton (beijando as mãos das mulheres, por exemplo) não ajudaram, para dizer o mínimo, à causa emancipatória feminina. A declaração *Hands off Love* escrita por Louis Aragon em 1927 e publicada na *La Révolution Surrealiste* nº 9-10, a respeito de escândalos envolvendo o diretor e ator Charlie Chaplin, contém formulações que agora nos soam particularmente machistas e chauvinistas (p. 1-6)¹⁷⁷.

Berl, que havia sido apresentado aos surrealistas em outubro de 1927 por seu amigo Aragon, decide levar Suzanne a uma de suas reuniões regulares no *Café Cyrano* em 15 de novembro daquele ano, onde o líder surrealista está a fazer uma leitura de Nadja, de seus primeiros esboços, escrito durante um retiro de um mês no castelo *Manoir d'Ango*. A mulher “loira, sensual e bonita” marcou fortemente Breton, inspirando o conhecido final poético do livro, em processo de finalização (PAPALAS, 2018, p. 4). Ele explica esse final como o amor verdadeiro. Com Nadja não era o amor ainda, apenas o prenúncio deste. Breton está perdidamente apaixonado, como sempre está, seja por mulheres reais ou imaginárias (Manon, Musidora, Simone, Lise, Nadja, Suzanne, Jacqueline, Gradiva, Elisa, Nelly...).

Ele insiste em se encontrar com Suzanne Muzard. Chega a persegui-la em uma viagem, contando com a ajuda da atual esposa, Simone, que a essa altura era somente uma boa amiga. Muzard cede e deixa Emmanuel Berl, passando a ser companheira de Breton por vários anos (1928-1931), mas há poucos traços que atestam sua associação com o grupo. Nenhuma de suas cartas para Breton apareceu após a venda da propriedade dele. Felizmente, algumas peças publicadas em revistas surrealistas ainda são acessíveis.

Suas respostas a uma típica entrevista surrealista podem ser encontradas na edição nº 11 de *La révolution surréaliste*, datada de 15 de março de 1928 (p. 7). Mas seu nome está ausente da tabela de colaboradores encontrada na última edição, e não aparece no índice de nomes

¹⁷⁶ Artistas homens sustentados por mecenas (seja de qualquer identidade e gênero, não são lembrados como prostitutas (Gertrude Stein), ainda que saibamos que alguns deles tenham sido íntimos com as respectivas mulheres (Peggy Guggenheim). O próprio Aragon foi sustentado por dois anos enquanto se relacionou com a escritora, ativista e poeta Nancy Cunard (1896 - 1965).

¹⁷⁷ Disponível em <https://inventin.lautre.net/livres/La-revolution-surrealiste-9-10.pdf>

compilados pelo editor das edições completas da revista. Breton excepcionalmente inclui seu nome inteiro na edição número 12, quando ele próprio responde a enquete sobre o amor (15 de dezembro de 1929, p. 71). Impressionado com as respostas de Muzard na edição anterior, ele adicionou um *postscript*, declarando seu completo acordo com ela¹⁷⁸.

No entanto, vemos apenas suas iniciais “S.M.” para uma colagem que ela produziu e foi publicada na primeira edição de *Le Surréalisme au service de la révolution*, em 1930, que substituiu a revista anterior, tornando-se o principal veículo para disseminar o movimento. Também é creditada a Suzanne Muzard a inspiração para o famoso poema de Breton, *Union libre* (1931).

Ela também foi fotógrafa e ávida participante em jogos surrealistas, muitos desses publicados com autoria coletiva, como na peça abaixo (Fig. 64). No website da coleção André Breton existe mais de 50 entradas com o nome dela, de solteira ou casada, dentre fotos, álbuns de recortes de Breton (algumas páginas obsessivas, com muitas fotos de Muzard e recorte de seus olhos), manuscritos para publicação assinados por ela e alguns jogos gráficos do tipo *Cadavre Exquis*.

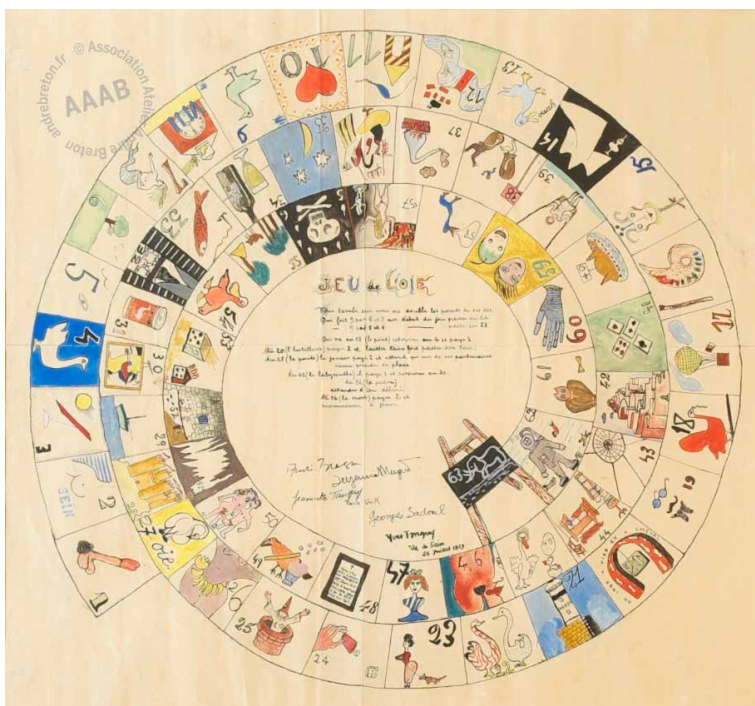
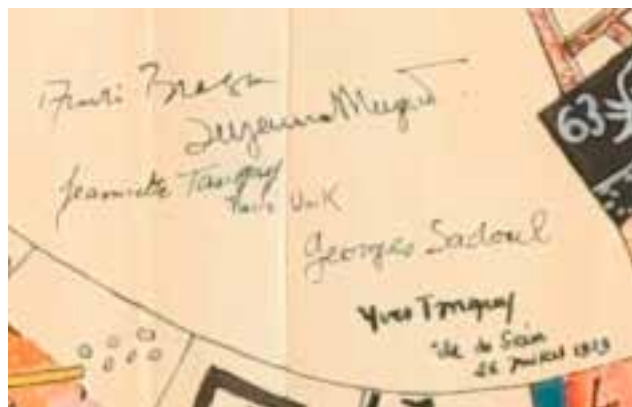


Fig. 64 - *Jeu de l'oie*. Desenho coletivo de um jogo surrealista, executado na Île de Sein em 26 de julho de 1929. Disponível em <https://www.andrebretton.fr/fr/work/56600100026990>.



Detalhe da figura 64
Assinam a obra gráfica:
André Breton
Suzanne Muzard
Georges Sadoul
Pierre Unik
Jeannette Tanguy
Yves Tanguy

178 “Nenhuma resposta, diferente desta, poderia ser chamada de minha – A. B.”. A enquete sobre o amor e respectivas respostas de vários surrealistas podem ser conferidas nas duas edições citadas, disponíveis em <https://inventin.lautre.net/livres/La-revolution-surrealiste-11.pdf> e <https://inventin.lautre.net/livres/La-revolution-surrealiste-12.pdf>.

É sabido que Muzard participou da série *Photomaton* (1929), junto com outros colegas surrealistas, uma prévia do que hoje chamaríamos de *selfies* contemporâneas, feitas nas cabines fotográficas, e que inspirou Warhol anos mais tarde. Essas imagens faziam parte de uma obra coletiva, que mais tarde se transformou em *Je ne vois pas la [femme] cachée dans la forêt*, reproduzido na *La Révolution Surréaliste* nº 12, em 15 de dezembro de 1929. Em uma busca no website oficial de André Breton encontramos 45 entradas de material relacionados a essa obra, inclusive as fotos abaixo (Figs. 65 e 66), entre outros retratos, da própria Muzard e de outros participantes, alguns identificáveis na obra final, de olhos fechados.



Figs. 65 e 66 - S. Muzard. 1929.
Fotografias em gelatina-prata, 5,2 x 3,8 cada
Referência: lot_5265_10 e lot 5263
Centre Pompidou, adquirido em 2003.

Nenhuma das fotos de Muzard foi utilizada na famosa obra de René Magritte. Ao redor da pintura, retratos de dezesseis homens, todos de olhos fechados. Todos esses homens são figuras proeminentes do movimento surrealista, incluindo Salvador Dalí, André Breton e Max Ernst. Os homens de olhos fechados evocam a relação entre realidade e sonhos. A pintura central retrata a figura idealizada de uma mulher nua, flutuando em um espaço inexistente, em pé, com uma postura de contraposto com a mão direita cruzada sobre o peito. Seu braço esquerdo está solto ao lado do corpo e seu queixo está dobrado em direção ao ombro esquerdo, enquanto sua cabeça se inclina para baixo, sinal de reserva ou talvez embaraço. Acima de sua cabeça estão as palavras “je ne vois pas la”, enquanto sob seus pés a declaração é completada com as palavras “cachée dans la forêt”. Devido à localização das palavras em relação à mulher, a frase completa é considerada “je ne vois pas la femme cachée dans la forêt”, que se traduz como “Não vejo a mulher escondida na floresta” (Fig. 67).



Fig. 67 – René Magritte.
Je ne vois pas la [femme] cachée dans la forêt.
 Fotomontagem a partir de pintura pré existente, publicada
 em *La Révolution Surréaliste* No. 12 (15. Dez. 1929).

Uma interpretação de *Je ne vois pas la [femme] cachée dans la forêt*, validada pelo próprio grupo, fala da imagem idealizada da mulher particular, a mulher “perfeita”, uma mulher que dá prazer e satisfaz, uma mulher que existe apenas para agradar aos homens. Ela nada mais é do que uma fantasia, que só existe na mente do homem heterossexual, uma construção irrealista de mulher na sociedade. Cercada por surrealistas de olhos cerrados, ela significa precisamente que seus adoradores eram de fato cegos para qualquer coisa, exceto para seus desejos e suas próprias realidades subjetivas.

Recentemente a UbuGallery, situada em Praga, apresentou uma exposição de 33 colagens surrealistas, criadas colaborativamente entre Breton, Muzard e Paul Éluard. Essas colagens estavam originalmente contidas em um caderno de desenho espiralado e faziam parte do mesmo espólio de Breton que foi disperso em 2003. Uma justaposição predominante de imagens religiosas e de guerra enfatiza o humor e a zombaria típica do movimento,

mas há símbolos referentes a misticismo e psicanálise também. Na imagem abaixo, uma das colagens, única na coleção com apenas uma assinatura, de Suzanne Muzard (Fig. 68)¹⁷⁹.



Fig. 68 - Suzanne Muzard. *Sous la verrière de Grenelle*. 1931.
 Colagem em papel de caderno, 10,5 x 13 cm. Página numerada “16”.

Além dessas contribuições efêmeras durante sua associação com o surrealismo, Muzard também escreveu cartas e publicações que relembram sua experiência com o movimento de vanguarda. Em 1974, após mais de quarenta anos de silêncio, ela produz um ensaio autobiográfico de duas páginas intitulado *La passagère insoumise*, onde ela nostalgicamente conta alguns relatos, empregando frases metafóricas que remetem a caminhadas, desafios e passagens. Ela escreve: “Meu percurso ao passado, para recordar minha passagem no surrealismo dos anos 1927-32, pode ter chance de não chegar a lugar algum”. Nessa frase de abertura, o conceito do caminhar é usado como um meio de explorar a memória, o passado e a subjetividade associada à experiência surrealista. Marcel Jean publicou a peça quatro anos depois, sob seu nome de casada, Cordonnier, em um volume editado de documentos surrealistas intitulados *Autobiographie du surréalisme* (1980). Suas memórias inacabadas e uma entrevista feita em 1988 foram publicadas em 2004 em um livro sobre quatro mulheres que se envolveram com André Breton (*L'Amour Folie*, de Georges Sebbag).

No final do relacionamento com Breton, ela volta com Berl e se casam, ocasionando profunda mágoa e rancor por parte dos surrealistas homens, que ficam ao lado de seu líder. É possível que tenham apagado seu nome de muitos materiais¹⁸⁰. Mais tarde, divorciada, muda-se para o Taiti, onde conhece o fotógrafo Jacques Cordonnier, seu segundo marido. Ficam casados até a morte dele, em 1966. Acredita-se que muitas fotos atribuídas a Cordonnier possam ser de Suzanne, que assumiu o nome do marido. Esse é um problema comum que as mulheres artistas encontrarão no caminho do desaparecimento: o sobrenome de nascimento evoca a lembrança de pais ou irmãos, e o de casamento irá destacar o marido, ofuscando seus próprios trabalhos e causando atribuições equivocadas em relação às suas produções. Suzanne Muzard morreu em 1992, felizmente sem ver que suas pequenas biografias encontradas online a reduzem a uma simples ocupação: prostituta.

Houve pelo menos dez mulheres cativas no primeiro surrealismo, durante a década de 1920: Simone Kahn Breton, Denise Lévy, Renée Gauthier, Nadja, Fanny Beznos, Suzanne Muzard, Valentine Penrose, Gala Eluard, “Suzanne” e Nancy Cunard. Sete delas apareceram em *La Révolution Surréaliste*. Rosemont observa que outras vinte e quatro mulheres também participaram, mas em um grau muito menor. (ROSEMONT, 1998, p. 3-13). No entanto, essas mulheres podem nem ter sido consideradas membros plenos. Embora várias tenham participado de atividades em grupo antes da publicação do primeiro Manifesto Surrealista em 1924, nenhuma foi incluída na lista dos dezenove que proclamaram seu “surrealismo absoluto”. Com duas exceções - uma carta ao jornal anarquista *Le Libertaire*, assinada por onze surrealistas, incluindo Simone Kahn Breton e Gala Eluard; e uma nota de congratulação dirigida à assassina anarquista Germaine Berton, assinada por Simone Breton, Louis Aragon e Max Morise - as muitas declarações coletivas surrealistas emitidas naqueles anos apareceram sem mulheres signatárias. A homenagem de página inteira a Germaine Berton em *La Revolution Surrealiste* nº1, contou com fotografias de “todos os colaboradores”, incluiu não-membros como Freud e Giorgio de Chirico, mas não incluiu Renee Gauthier ou Simone Breton, que colaboraram no assunto.

Doze títulos apareceram sob a marca *Edições Surrealistes* durante esses anos, mas nenhum de autoria delas, que acabavam publicando em outros espaços. Nenhum dos espetáculos da *Galerie Surrealista* na década de 1920 contou com trabalhos de uma artista mulher. Esses fatos não significam que elas não existiam ou que não desempenharam nenhum papel importante no desenvolvimento teórico e prático do movimento. As contribuições específicas das

¹⁸⁰ Veja essa carta de 1971, em duas páginas, que esteve em leilão, onde Muzard questiona Louis Aragon. Trecho traduzido: “[...] estou tentando entender os motivos de suas insinuações maliciosas, e por que te agrada que em um período sentimental de sua vida AB seja classificado como ele tendo vivido sob o anzol de uma mulher...”. Disponível em https://www.auction.fr/_en/lot/louis-aragon-l-a-s-paris-23-novembre-a-suzanne-cordonnier-muzard-1420268.

mulheres durante os primeiros anos do surrealismo são um tema que exige mais pesquisas. Tão pouco se sabe sobre Gauthier, Beznos, e a quase fantasma Suzanne que só podemos adivinhar o impacto delas. Sabe-se, por exemplo, que algumas eram as responsáveis pelas traduções de importantes textos em alemão para o grupo, tanto de psicanálise como de ativismo político e estética. Menções a essas mulheres por outros surrealistas, embora não numerosas, sugerem que sua influência não era de forma alguma insignificante.

Pensando na lógica das relações e conexões femininas, não é à toa que em *O Segundo Sexo*, Simone de Beauvoir cobra Breton - e por implicação, todo o movimento surrealista - ao limitar as mulheres dentro de uma identificação com a poesia, destituídas de realidade e existência (BEAUVOIR, 2009 [1949], p. 317-325). Leonora Carrington, por sua vez, ao reescrever partes de *Nadja*, defendeu a causa da protagonista invisível, tornando-se, de certa forma, a surrealista vingadora. Ela implicitamente torna Breton responsável por apagar o traço da mulher enigmática, porém real, que involuntariamente serviu apenas dentro da condição perversa de musa, cujas andanças permitiram que ele escapasse de um mundo de tédio absoluto (CARRINGTON, 1988, p. 163 - 216). Nesse sentido, é indispensável ter em mente que a misoginia e o “amor cortês” são estratégias antigas, cuja função era e continua a ser o ocultamento das mulheres da história pela aniquilação da identidade de cada uma delas. Esse ensaio, um pouco mais longo que os demais dedicados a cada artista, tenta juntar fragmentos e rastros de duas mulheres reais, personificadas dentro da narrativa do livro mais popular de Breton, e que moldou, acima de tudo, um dos tropos mais cruciais do comportamento surrealista: a *flânerie*. Devo dizer que nem sempre as descobertas chegavam a mim de forma suave, pois circunscrevem a marginalização feminina em diversas camadas: cultural, artística ou social/econômica. Há inúmeras expressões em francês também, incluindo “une femme de la rue”, que ressaltam como associar mulheres com a rua pode sugerir prostituição. Para Delcourt e Muzard, cujas circunstâncias de vida difíceis as tornaram vulneráveis, esses termos são especialmente problemáticos.

Embora os surrealistas masculinos possam ter sido capazes de vagar pelas ruas relativamente despercebidos, teria sido bem mais difícil para as mulheres desacompanhadas, dadas as prováveis associações com a prostituição e com uma falta geral de respeitabilidade. Isso tornou mais difícil para as mulheres artistas observarem a cidade, especialmente devido às restrições sobre as fronteiras de gênero; a errante ociosa não era bem vista, e exigia um companheiro para a entrada em determinados espaços públicos. Tais restrições também podem estar por trás do interesse surrealista em mulheres “caídas”, que necessitam de resgate por homens.

Essas questões, e outras associadas à dificuldade de viver como uma mulher solteira em Paris, emergem na escrita de Delcourt e Muzard, algo que distingue seu trabalho das crônicas dos homens errantes, que se beneficiaram do estilo de vida urbano e, em particular, do passeio pela cidade, que estimulava a imaginação e o processo de escrita, a exemplo do resultado das experiências de Breton com Delcourt: um livro famoso e que lhe rendeu bastantes recursos. Orenstein (1978, p. 91-106) destaca as consequências para as mulheres surrealistas sem emprego estável, sem casamento, dinheiro herdado ou parceiros. Também questiona os supostos benefícios das práticas urbanas surrealistas para mulheres em difíceis condições sócio-familiares como Delcourt e Muzard. Ambas sem formação educacional desejável, não eram elegíveis para empregos que exigiam escolaridade. Como resultado, as posições como vendedora em açougues ou padarias eram algumas das poucas opções disponíveis, como é citado no livro.

A saída de Muzard da escola preparatória para trabalhar em um bordel, e a dependência de Delcourt em companheiros homens, bem como uma breve experiência no comércio ilegal de drogas, atestam as dificuldades de sobrevivência.

Segundo artigo de Papalas, em uma carta recém-publicada e datada de 29 de janeiro de 1927, Nadja diz a Breton que zombou de uma oferta humilhante para ser *stripper*, e em vez disso pergunta se ele ou qualquer um de seus amigos poderia lhe dar algum trabalho doméstico, em troca de salário. Embora não tenhamos sua resposta, podemos supor, por suas cartas subsequentes, que nem Breton nem suas “conexões” (como ela chamou), a empregaram, porque alguns dias depois ela escreve: “Eu odeio o seu jogo e seu grupo de amigos”. Essa vulnerabilidade afeta a autoestima de Delcourt e molda a imagem que ela constrói de si mesma, levando-a a um estado de desespero e solidão. Em outra carta a Breton, datada de 23 de dezembro, ela escreve: “Apesar de tudo, você não passa de um bandido orgulhoso”. Ela usa o termo *voyou*, que o dicionário *Le Petit Robert* define como um homem do povo com intenções questionáveis, ou um indivíduo com moral corrompida. (PAPALAS, 2018).

Representações das dificuldades financeiras emergem nos seus desenhos e manuscritos, quando não consegue exercer controle sobre dinheiro e tempo, dois ingredientes necessários para a *flânerie* clássica. Ela usa palavras como *chemin* (caminho), *escalier* (escadaria) e *conduíte* (guiar), construindo um campo léxico da caminhada urbana, porém sob conotações negativas ao invés de evocar liberdade: caminhos e escadarias que só levam a solidão. Em 2 de dezembro ela escreve “eu sigo automaticamente essa calçada que me leva ao túmulo”. A rua se torna um precursor da morte, em algum aspecto o prenúncio da própria morte prematura de Delcourt e transformando o ambiente desconcertantemente sombrio.

A apresentação de Muzard de si mesma é mais positiva, mas isso se deve, em parte, à natureza nostálgica do passado, já que são textos escritos muitos anos depois. Ela também se refere a dinheiro e às diferentes prioridades que ela e Breton mantinham. Como exemplo, ela descreve passear pelos mercados de pulga com ele, atividade que o autor surrealista retrata com texto e fotografias em *Nadja*. A descrição da experiência de Muzard, no entanto, não se concentra na descoberta de objetos que desencadeiam o processo imaginativo. Em vez disso, ela fala em uma entrevista sobre as consequências financeiras da compra por impulso, criticando o hábito de Breton em gastar tudo assim que ele obtém algum dinheiro. Muzard reconhece que esse modo de vida não é viável para ela, e ela até se critica por compartilhar dessas atividades “burguesas” e gastos inúteis. Isso é corroborado por Breton, que escreveu que temia perder sua amante, caso lhe faltasse dinheiro, em *Les Vases Communicants*. Em outra referência diferente à caminhada, Suzanne Muzard associa a cidade e caminhada com o perigo, lembrando a morte do avô, atropelado por um caminhão de carne. Ela corrobora em entrevista essa história contada, por Breton no texto citado acima (p. 38). Ela explica assim alguns medos de carros e de atravessar grandes avenidas, dissipando quaisquer conjecturas românticas ou metafísicas.

Dessa forma, tanto no trabalho de Léona Delcourt quanto em Suzanne Muzard, as necessidades e medos reais moderam os relatos de suas *flâneries*, distintas dos relatos dos autores surrealistas masculinos. Suas contribuições fragmentadas, no entanto, iluminam a forma como as mulheres poderiam se envolver com o contexto urbano modernista, sugerindo que há espaço para noções mais amplas nas pesquisas em arte moderna.

ANEXO – DESCRITIVO DO LOTE “NADJA” VENDIDO PELA CHRISTIES COM MATERIAL DA COLEÇÃO DE PAUL DESTREBATS (Minha tradução):

NADJA [Arquivo: autógrafos de desenhos originais e fragmentos] 1926
NO CORAÇÃO DE NADJA. CONJUNTO DE DOCUMENTOS AUTOGRAFADOS DE NADJA
RELACIONADO A SEU ENCONTRO COM ANDRÉ BRETON.

CINCO DESENHOS ORIGINAIS NÃO A FAMOSA FLOR DOS AMANTES, VÁRIAS CARTAS DE AMOR A ANDRÉ BRETON, FRAGMENTOS E ESBOÇOS PARA LIVRO.

1. *A Flor dos Amantes*. Desenho original assinado “Nadja”, a lápis, sobre papel canson (228 x 166 mm). Uma variante desta famosa flor será reproduzida no livro Nadja (p. 157).
2. *Autorretrato de Nadja*. Desenho original, em tinta roxa e lápis, sobre papel escolar entrelaçado (220 x 162 mm).
3. *Autorretrato de Nadja com uma cobra*. Desenho original assinado “Nadja”, a lápis, sobre papel escolar entrelaçado (222 x 146 mm). No verso: texto assinado por Nadja “Foi um momento muito bonito”, a lápis. Canto superior esquerdo da folha ausente, original. A Mulher-Serpente ou Mélusine é aquela “de todas as personalidades míticas ... de que ela [Nadja] parece ter se sentido mais próxima” (Breton).
4. *Era uma vez uma fada*. Desenho original datado de 10/08/26, a lápis, em papel escolar entrelaçado (224 x 160 mm), com cinco assinaturas de Nadja no verso.
5. *Dinheiro. Ame. Esperança. A mente*. Breve lista de quatro palavras autografadas de Nadja, ilustradas com quatro minúsculos esboços originais, com datas de 3 e 7 de outubro de 1926. Papel escolar entrelaçado, a tinta e lápis (80 x 140 mm). Este pequeno desenho será reproduzido, quase identicamente, no livro Nadja (p. 139).

TEXTOS DE NADJA

1. *Conheço você há muito tempo*. Projeto de carta autografada assinada “Acredito, Nadja” a André Breton, relatando um sonho: “A prisão - uma cama onde estou deitado - tu estás aí - tu és um grande senhor, muito poderoso, mas nada podes fazer por mim - tu chegaste - o carro ligado ignora que nós nos amamos”. 4 páginas, a lápis (150 x 120 mm).
2. *André, venha depressa, minha alma está preocupada*. Carta autografada assinada “sua Nadja” para André Breton: “e vira em todas as direções para encontrar o fogo. Meus olhos procuram seus olhos. Não são o meu céu, e os meus lábios se rendem ao sopro do infinito ... André, se soubesses o quão grande pode ser o amor de uma mulher como eu”. 2 páginas, em tinta preta, sobre papel quadriculado (173 x 109 mm).
3. *André, venha meu querido amante*. Carta autografada assinada de Nadja a André Breton, datada de 1º de dezembro de 1926, concluindo com “André, eu te amo e sinto que você está segurando meu sangue”. 2 páginas, em tinta preta, em papel escolar entrelaçado (220 x 142 mm).
4. *André, ouvi comentários que você conseguiu fazer deduções tão maldosas sobre o que nós fomos*. Duas assinaturas de Nadja para André Breton. 2 páginas, em tinta preta, em papel escolar entrelaçado (223 x 157 mm).
5. *Após a partida*. Carta autografada assinada de Nadja para André Breton, começando com “Por que não adormecer para sempre” e terminando “Em uma lágrima à noite”. 2 páginas, em tinta roxa, em papel escolar entrelaçado (223 x 165 mm).
6. *Por que você me ergueu tanto só para me deixar cair?* Rascunho de carta assinada de Nadja para André Breton. 1 página a lápis azul, em papel quadrado (208 x 133 mm).
7. *Que bom, você diria*. Rascunho de cartas autografadas de Nadja a André Breton: “A meu ver, não se pode se equilibrar se é surrealista”. 3 páginas, em tinta preta, em papel quadrado (210 x 135 mm).
8. Rascunho de carta autografada de Nadja para André Breton, datada de 14/03/27: “O que você quer como penhor? Não sei o que você quer de mim”. 1 página a lápis (150 x 193 mm).
9. *Não ando*. Fragmento duas vezes assinado por Nadja, a lápis, com três pequenos esboços representando uma cruz, uma coroa, uma abotoadura, uma estrela e a lua (150 x 170 mm).
10. *Você nunca poderia falar comigo a sério*. Rascunho de carta assinada de Nadja para André Breton. 1 página a lápis (100 x 160 mm).

11. *Homenagem à luz*. Texto assinado por Nadja. 1 página em tinta castanha em papel timbrado impresso “Café Terminus” (274 x 190 mm). No verso, três textos de Nadja (o primeiro assinado), a tinta e lápis.
12. Longa fatura do *Hôtel du Théâtre* endereçada a Mlle Delcourt [Nadja]. No verso, texto assinado por Nadja, a lápis, continuando na margem da fatura do hotel: “Vamos acolher as mensagens dos Deuses - e enfrentar o infinito enfrentando a morte”. 2 páginas (166 x 206 mm).
13. *Os aflitos sempre acreditam que sua enfermidade é a causa de sua solidão*. 1 página a lápis, em papel Canson (125 x 220 mm). Acréscimo assinatura a lápis, no verso.
14. Vários escritos de Nadja, a lápis ou tinta preta em papel escolar entrelaçado. 12 páginas. (22 x 166 mm). Assinatura de Nadja, na última página. Espécie de diário com páginas alternando pensamentos, poemas e rascunhos de cartas a André Breton.
15. Capa do caderno escolar em papel encerado preto de onde saem as numerosas páginas em papel escolar deste conjunto. Escritura de “Nadja, 5 rue Chéroy, Paris”, ou seja, o endereço do *Hôtel du Théâtre* onde ela se hospedava.

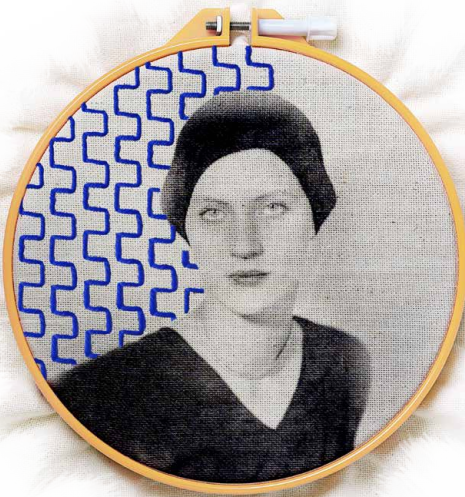
ANEXOS AO LOTE:

1. BRETON, André. *Defesa Légitime*. Paris, edições surrealistas, 1926. EDIÇÃO ORIGINAL. In-12 (175 x 114 mm), brochura, em uma parte com a escrita de Breton: “Nadja, talvez eu só tenha te visto. André Breton”.
2. Curta correspondência relativa à identidade e internamento de Nadja: Carta assinada por André Breton a Mademoiselle Ellenberger, assistente do Dr. Daumezon em Sainte-Anne, datada de 19 de dezembro de 1960. 2 páginas, (270 x 210 mm), envelope anexado; carta datilografada do Dr. Daumezon para um de seus colegas, parente de uma certa senhora Andersen, norueguesa, alegando ser Nadja. 1 pág. (210 x 135 mm); duas cartas datilografadas de Miss Ellenberger, para André Breton, datadas de 14 de setembro e 1 de outubro de 1960. 4 páginas, (210 x 134 mm)¹⁸¹.
3. Negativo de um retrato fotográfico de Nadja, certificado, datado de 1925 assinados a três mãos pela neta de Nadja, Étienne-Alain Hubert e Philippe Bernier, validando a autografia de vários documentos atribuídos a Nadja.

Saco em tecido, caixa e estojo assinados por Daniel Mercher. Caixa vermelha, reprodução de um retrato de Nadja colocada em medalhão. Esses fragmentos de textos, cartas, desenhos de Nadja, escritos e rasgados de um caderno escolar, recortados com tesoura, rabiscados no verso de bilhetes e papel timbrado de hotéis ou de reaproveitamento de papéis, constituem os raros e preciosos traços de uma mulher real que Breton elevou à categoria de mito. Este material pode ser a introdução de um trabalho que possa permitir medir a distância que Breton procurou reduzir ao máximo, em *Nadja*, entre a vida e a literatura.

Nadja, o livro, cruza aqui com Nadja, a mulher. As cartas de Nadja a Breton, do auge de seu abandono (“Por que me elevaste tanto e depois me deixaste cair”) anunciam o trágico destino da jovem enquanto os seus desenhos, tão importantes para seu vínculo com André Breton, une-se à literatura. A Biblioteca Literária Jacques Doucet também manteve um conjunto de alguns desenhos originais e textos autorais de Nadja, incluindo outra *Fleur des Amants* (OA 216). André Breton especifica a importância desta flor, um verdadeiro emblema do seu amor, em Nadja: “Nadja inventou para mim uma flor maravilhosa: La Fleur des Amants. Foi durante um almoço no campo que esta flor apareceu para ela e que a vi com muita habilidade tentando reproduzi-la. Ela voltou a ela várias vezes para melhorar o design e ofertar diferentes expressões. É essencialmente sob este signo que o tempo que passamos juntos deve ser compreendido e continua a ser o símbolo gráfico que deu a Nadja a chave de todos os outros”. REFERÊNCIA: André Breton, *Complete Works*, II, Paris, 1988, pp. 1495 e seguintes.

¹⁸¹ Tentativa de identificar Nadja como outra pessoa, ainda viva, outra mulher imaginária de Breton. O dr. Daumezon, psiquiatra, realmente existiu e dava seminários no asilo de Saint-Anne e tinha uma filha chamada Nadia Oury (sobrenome marital). As cartas datilografadas são falsas. Nota minha.



Lee Miller (1907 – 1977)

As mulheres surrealistas estavam bem cientes da exploração do corpo feminino como símbolos variados na arte, que iam da domesticidade e maternidade à beleza e justiça. A liberdade sexual e auto exposição eram vistas como uma resposta a uma sociedade conservadora e desprezível, que tinha engendrado uma e depois outra guerra mundial. Mas essas mulheres nem sempre foram bem compreendidas por seus companheiros e colegas artistas. Como homens heterossexuais, continuavam inseridos e repetindo diversas atitudes patriarcais, e em relação a liberdade e ousadia sexual delas, eles claramente buscaram e obtiveram vantagens pessoais. Em resposta, algumas inverteram o jogo, utilizando os parceiros como modelo, questionaram a objetificação e remodelaram significados de forma a atender às suas próprias necessidades.

Lee Miller, em particular, estava consciente do fato de ter o visual desejado da mulher moderna, descoberta ainda bem jovem pelo fundador da *Vogue*, lançando sua carreira internacional como modelo. Jean Cocteau, por sua vez, foi responsável por reconhecer a personificação de Miller do olhar quintessencialmente moderno, identificando-a como uma estátua libidinal, uma deusa surreal¹⁸². Mais conhecida como musa do “Homem-Raio”, ela inverteu seu papel de objeto e ícone de beleza, virando a câmera para o outro lado, reinventando sua existência através de uma visão ousada e poética, além de ideologicamente motivada. Se traduzíssemos Lee Miller a uma palavra, essa seria INVERSÃO.

Miller foi reconhecida como um quebra-cabeça surrealista, especialmente durante seus anos mais prolíficos como fotógrafa madura. Jane Livingston a retrata como “um paradoxo formidável, vontade e objeto de desejo estético dos outros ao mesmo tempo que era uma artista apaixonada, disciplinada e criadora de imagens peculiarmente verdadeiras” (LIVINGSTON, 1989, p. 25). Ela procurou, às vezes impiedosamente, engajar-se em realidades bastante duras, mas suas fotografias apresentam muitas camadas subjetivas, com certo humor peculiar, que vão além do ativismo político.

Nascida em Poughkeepsie, Nova York, em 23 de abril de 1907, desde muito cedo foi constantemente fotografada, nua, por seu pai, um entusiasta amador do meio. Essas imagens da criança nua fotografada de forma sensual ficam ainda mais desconfortáveis ao sabermos que Miller foi estuprada aos sete anos de idade, por um amigo da família, e conseqüentemente infectada com gonorreia. Posando desde pequena, essas questionáveis fotografias a moldaram de uma forma surpreendente, como se tivesse desenvolvido por conta

¹⁸² Miller aparece como estátua no filme *Le Sang d'un poète*, de Jean Cocteau (1930).

própria uma autoconfiança e aprendizado de modelagem, e mantendo um profundo senso de si mesma. É possível que essas experiências do trauma infantil sejam um precedente importante na atitude destemida que adotaria mais tarde como mulher, ainda que o resultado não justifique os meios. A mesma mentalidade intrépida a equipou com a necessária resiliência e audácia durante seu trabalho como fotógrafa correspondente. Seu amigo e colaborador durante a cobertura da Segunda Guerra Mundial, David E. Scherman, uma vez atestou: “Lee Miller nunca teve medo do mal que os homens podem fazer” (ROBERTS, 2015, p. 7).

Nascida Elizabeth Miller, mudou seu nome para Lee, designação andrógina, quase masculina, apenas o início de sua contínua transgressão das fronteiras tradicionais. Patricia Allmer foi a curadora de uma exposição em 2009 chamada *Angels of Anarchy: Women Artists and Surrealism*. Em entrevista, ela comenta sobre o papel da mulher surrealista, desconstruindo e reconstruindo os limites do pensamento binário ocidental e de sua estrutura hierárquica¹⁸³. Ela se movia com liberdade em todos os seus papéis, era a sua própria inspiração. Em cada uma de suas carreiras¹⁸⁴ ela se debateu contra as noções tradicionais de feminilidade e efetivamente desafiou os estereótipos impostos às mulheres, escapando das garras dos homens por ser sua própria invenção.

É frequentemente atribuído a ela um senso de humor perverso, o que é condizente com a poética surrealista. As fotografias de Miller foram descritas por Roland Penrose como uma “mistura de humor e horror” (MAHON in ALLMER, 2009, p. 56). É essa combinação singular entre sátira e macabro que a fez capaz de distinguir seu estilo fotográfico dos outros, usando e aprimorando a ideia *Batailleana* de informar sem dispor de truques de revelação, ficando conhecida por sua imagem não manipulada, deixando o efeito apenas na interpretação do espectador, que deve por sua própria conta decifrar a imagem.

Na perturbante obra *Severed breasts from radical surgery in a place setting*, de 1929 (Fig. 69), ela nos serve seios amputados em pratos brancos, acompanhado de talheres, em duas perspectivas diferentes. De um ponto de vista, um dos seios aparenta ser um filé; do outro, se assemelha a uma fatia de torta. Ela efetivamente satiriza a família tradicional maternal, e as responsabilidades domésticas atribuídas às mulheres: amamentar, servir, cozinhar e, por fim, agradar esteticamente, através de cirurgia plástica, dolorosamente se sacrificando para satisfazer as necessidades do homem. Devemos lembrar da objetificação da mulher pelos surrealistas, que frequentemente exibiam a anatomia feminina pronta para ser consumida, onde corpos são apresentados como objetos de fetiche erotizados, fragmentados e reconfigurados, de natureza explicitamente sádica. Os seios decepados de Miller confrontam sua realidade como uma mulher que estava constantemente aos olhos do público, e então somos convidados a olhar de uma maneira diferente para o mundo de uma mulher.

A associação de Lee Miller com a arte e a fotografia está geralmente ligada à sua relação com Man Ray, atuando como sua musa, modelo e colega. Essa ausência de análise crítica de seu trabalho individual ignora não só o desenvolvimento das mulheres das vanguardas, como suas influências e fluências. Ela e o parceiro foram pioneiros no uso da raiografia, um método de produção de imagens sem câmera, colocando objetos diretamente em papel sensível à luz e adaptada à prática surrealista¹⁸⁵. Miller estava profundamente envolvida com o mundo surrealista, tanto tecnicamente quanto socialmente, e seu trabalho era altamente representativo do meio que habitava, imbuído de símbolos e motivos que eram centrais para o movimento.

¹⁸³ Disponível em <https://www.mixcloud.com/RadioFi/angels-of-anarchy-interview-with-exhibition-curator-dr-patricia-allmer/>

¹⁸⁴ Lee Miller foi modelo, fotógrafa, correspondente de guerra, escritora, musicista, viajante e *chef* de alta cozinha.

¹⁸⁵ O efeito *Sabbattier* é conhecido desde a década de 1840, quando o cientista do século XIX, John William Draper, chamou o efeito de “solarização”. Por meio de uma redescoberta acidental de Lee Miller desta técnica, a fotografia surrealista alcançou uma reversão dramática dos valores em preto e branco através da superexposição extrema. Ainda hoje é atribuída sua descoberta (ou reinvenção) a Man Ray, mas foi Miller quem a catalisou e mostrou a ele o ocorrido; Man Ray foi responsável por aperfeiçoar e ampliar os usos em busca de determinados resultados. A técnica deve ser considerada como um símbolo de sua parceria experimental.

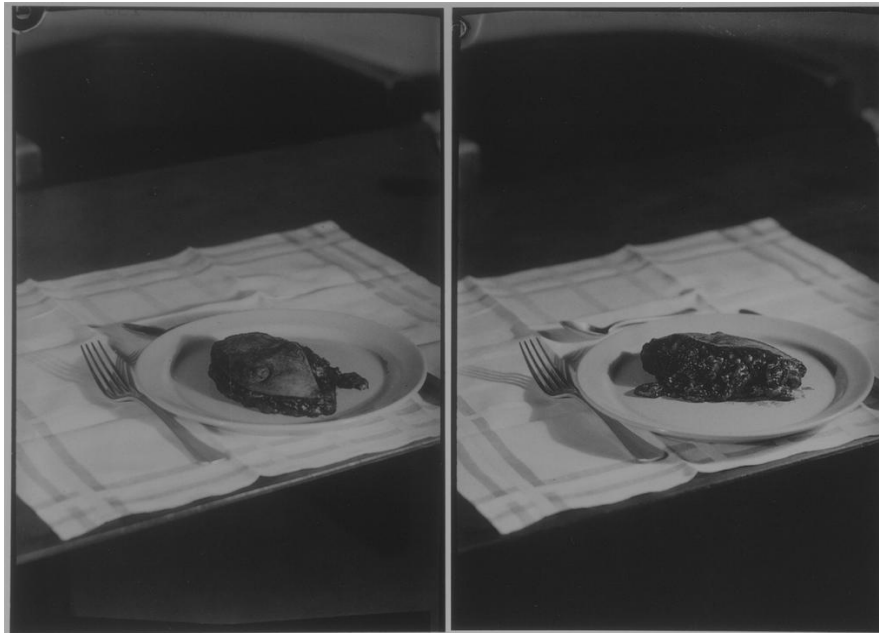


Fig. 69 - Lee Miller. *Severed breasts from radical surgery in a place setting I e II*. Impressão de prata gelatina, 3 x 2 1/5 in, 1929. © Lee Miller Archives.

Como modelo e estudante de fotografia, ela já conhecia Paris. Mas foi em uma nova viagem, em 1929, que ela decide ser fotógrafa profissional e se posicionar fora do quadro fotográfico. Nesse período, o artista americano Man Ray já era conhecido nos meios dadaístas e surrealistas da cidade, mantendo um estúdio conhecido, não só pelo meio artístico, já que ele também fez diversos trabalhos para moda e publicidade. Lee Miller não foi escolhida, ela escolheu: foi direto a sua procura, pedindo que a contratasse como assistente. Ele recusou, não trabalhava com assistentes nem estudantes, e, além disso, iria viajar no dia seguinte, em férias. Ela afirmou que iria junto, e assim o fez, formando uma parceria pelos próximos três anos, durante a qual a dinâmica musa-mestre foi usualmente revertida.

As muitas fotos de Miller feitas por Ray celebravam sua beleza notável, mas também a transformavam em objeto sexual. Em *Lee Miller: A Woman's War*, Hilary Roberts destaca: “Para Man Ray (cuja visão surrealista do corpo feminino foi informada pelo notório Marquês de Sade), o corpo de Miller representava uma tela, na qual explorava e experimentava o erotismo feminino”. O tratamento misógino de Man Ray ao corpo de Miller é visivelmente um meio de investigar o feminino para realizar seus próprios desejos; em suma, a figura de Miller se presta involuntariamente como um instrumento criativo para o surrealista masculino. (ROBERTS, 2015, p. 33).

Apesar da óbvia influência, ela cultivou uma linguagem pictórica própria, baseada na estranheza encontrada no comum. Na fotografia *Man Ray Shaving* (1929), ela o coloca na posição de modelo, mostrada no perfil, com uma aplicação grossa de creme de barbear no rosto. A superexposição extrema da metade inferior da fotografia lança um brilho incomum na parte de baixo, de modo que apenas a parte superior da cabeça é escurecida. O resultado é uma discreta obliteração do queixo e boca de Man Ray, sua voz e autoridade.

Uma das imagens mais icônicas de Miller feita por Man Ray é *Neck* (Lee Miller), quando ele fotografou sua cabeça e pescoço de um ângulo baixo. O alto contraste de luz e escuridão dá a ela um aspecto helenístico, escultural. O ângulo em que Miller inclina a cabeça para longe da câmera expõe vulneravelmente seu pescoço, transmutado e visualmente esculpido para se assemelhar a um pênis ereto. Em sua fotografia fetichista do pescoço de Miller, masculino e feminino criam uma composição fálica ambígua e informe.

Apesar da autoria de Man Ray, não era ele que estava no controle de sua impressão. A foto sensual não era do seu agrado, levando o artista a jogar fora o negativo. Foi, de fato, Miller que recuperou a placa e aumentou a exposição e o brilho final, exemplo bastante revelador de sua participação autoral nas obras. Ao que consta, ele ficou inicialmente impressionado com a reintegração de posse de Miller e o aprimoramento da imagem original. No entanto, quando Miller alegou que o trabalho era sua produção, uma turbulenta rixa resultou na expulsão de Lee Miller do estúdio. Horas mais tarde ela retorna e encontra a imagem presa na parede com um alfinete, a garganta cortada por uma navalha e tinta vermelha derramando na laceração. (CHAU, 2017, p. 88). O pescoço cortado de Miller foi revisitado por Man Ray na pintura *Le Logis de l'artiste* (1931). Esses cortes foram um indicador de sua separação como amantes no outono de 1932. O desgosto do artista em relação a autoconfiança de Miller se manifestou em diversos momentos, como em *Eye of Lee Miller with inscription on reverse*, de 11 de outubro de 1932. A inscrição sob os olhos fragmentados de Lee diz: “De olho sempre atento / indestrutivelmente maternal... / Para sempre preso / Levado para um passeio... / Põe-se no lugar... / O show deve continuar / Estou sempre na reserva / MR”.

A imagem que acompanha a inscrição foi reciclada em outro trabalho, *Object to be Destroyed* - um metrônomo com a fotografia do olho anexado ao pêndulo. Na parte de trás do objeto, ele escreveu: “Legenda: corte o olho de um retrato de alguém que foi amado, mas não vê mais. Anexe o olho ao pêndulo de um metrônomo e regule o peso para se adequar ao ritmo desejado. Siga em frente até o limite da resistência. Com um martelo bem apontado, tente destruir tudo com um único golpe”. Man Ray ficou enfurecido quando não foi capaz de conter Miller, a não ser como objeto erótico de sua posse, quando fotografada. (LIVINGSTONE, 1989, p. 40)¹⁸⁶.

O gênero surrealista de Miller durante seu período em Paris não se definia por justaposições como as de Magritte, de Chirico ou Dali; nem era da natureza explicitamente perturbadora de Hans Belmer ou André Kertész. Em contraste, suas obras foram definidas por sutis transformações da realidade. Em *Nu Bent Forward*, (Fig. 70), Miller promulga poderosamente o informe através de uma composição singular; o nu é representado sem braços e pernas, distorcendo o corpo de uma mulher. Além disso, a parte traseira do corpo está voltada para cima, o que propõe uma reconstrução física da forma humana. Nesse sentido, Miller adota o processo reduutivo empregado por Man Ray em seus retratos dela; no entanto, ela vira o tronco feminino, de modo que a rotação o torne inacessível e impenetrável. Em contraste com seus colegas homens, que criaram trabalhos semelhantes com maior grau de erotismo, Miller torna a anatomia feminina inquietante, sem oferecer um convite à excitação sexual. É uma resposta, que reapropria a imagem da mulher e estabelece outra interpretação do corpo feminino. De um modo geral, o trabalho de Miller em Paris incorpora uma reformulação do cotidiano ou do comum para se adequar ao seu próprio surrealismo. Sem amarras, ela irá seguir novos caminhos, apropriando-se novamente dos conceitos de inversão e subversão.

Uma fotografia tirada no Egito em 1935 mostra Lee Miller segurando uma câmera fotográfica¹⁸⁷. Nosso olhar faz imediatas associações em relação a sua identidade como uma modelo importante no mundo da moda e da arte, ao mesmo tempo em que ela também se apresenta como profissional e cidadã internacional - uma mulher americana usando um toucado árabe masculino, segurando uma *Rolleiflex* alemã. Miller é construída de várias maneiras nesta imagem - uma figura cuja origem internacional e identidade poliglota são definidas por viagens e mobilidade. Sua obra, por extensão, começa a nos apresentar espaços em transição, e vão desde a mudança da paisagem do deserto até as desterritorializações da frente de Guerra.

¹⁸⁶ Roland Penrose também tentou deter Miller por meio da representação. Em sua pintura *Bien visée* (Bom tiroteio), de 1939, o corpo dela é mais uma vez reduzido a um torso, posicionado em frente a uma parede de tijolos perfuradas por tiros, aguardando execução. A cabeça de Miller é substituída por uma paisagem-alvo, enquanto seus braços são levantados como se estivesse presa. Ao lado há uma corrente. *Bien visée* também se traduz como “bem ferrado”, o que é uma espécie de metonímia já que a região pública de Miller está escondida atrás do que parece ser um revestimento de armadura.

¹⁸⁷ Lee Miller Holding her Rolleiflex Camera. Egito, 1935. Fotógrafo desconhecido. Disponível em <https://bitly.com/boceD>.

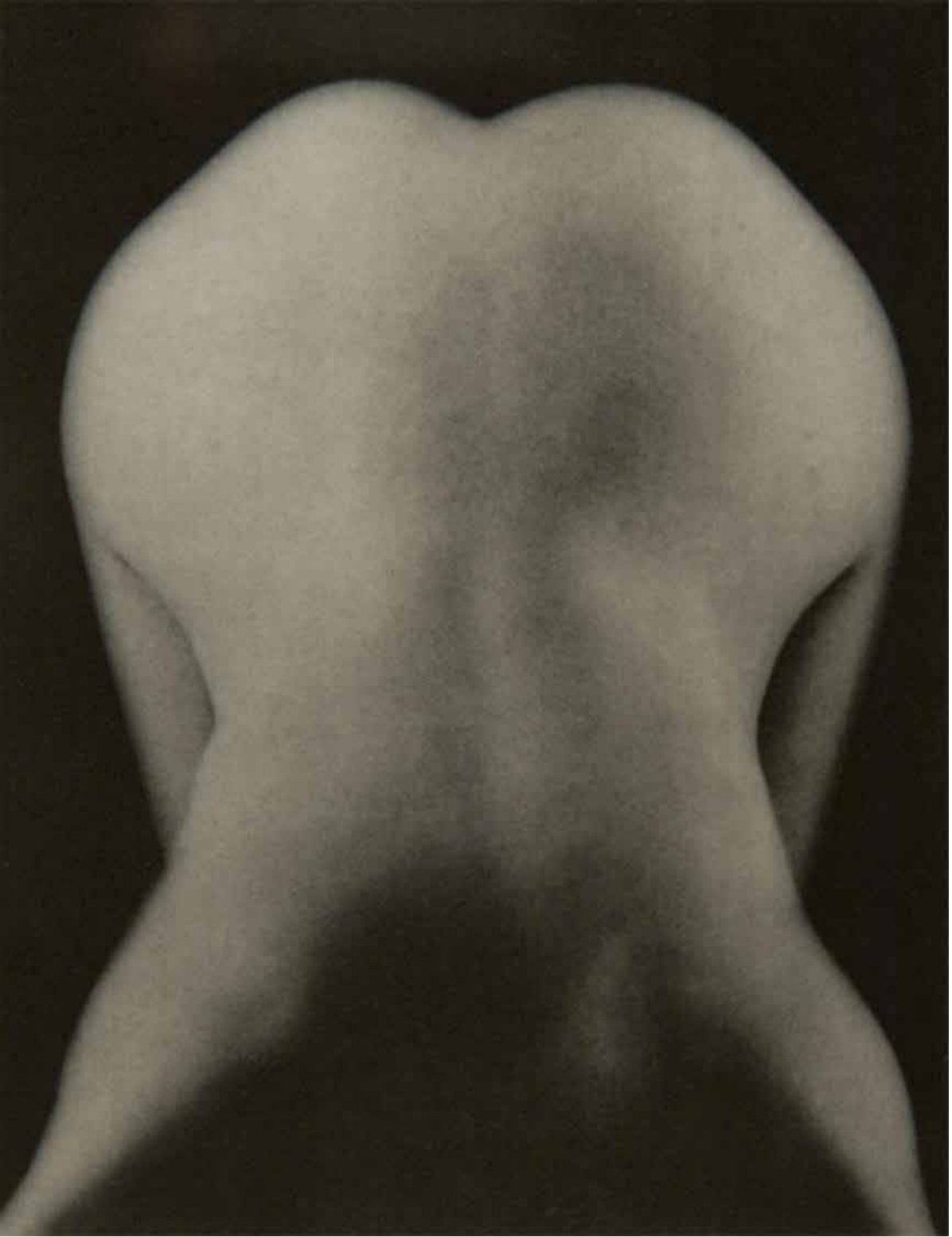


Fig. 70 - Lee Miller. *Nu Bent Forward*. 1930. © Lee Miller Archives.

Miller mudou-se para o Cairo em 1934, depois de se casar com Aziz Eloui Bey em 1931, mas não se adaptou à vida da sociedade privilegiada que encontrou. Ela escapava constantemente, fazendo longas caminhadas ao deserto. É dessa época que destaco duas fotografias, onde Miller explora a quebra de estruturas e o surgimento de formações alternativas: *Portrait of Space* e *From the Top of the Great Pyramid*, ambas de 1937.

As fotografias do Egito de Miller convidam leituras que se concentram em contextos políticos e filosóficos, e exigem uma compreensão prévia em relação a tradição ocidental mais ampla de representar o Egito, na qual a fotografia era altamente cúmplice, promovendo a colonização europeia. Como exemplo citarei *Description de l’Egypte*, de Napoleão (1809), uma enciclopédia que inclui quase três mil ilustrações de ruínas, paisagens e artefatos; publicações da *American Keystone View Company* (1900); e o trabalho de fotógrafos como Francis Frith e Félix Bonfils. Sob o pretexto de registrar a história, essas imagens geralmente tinham uma propensão colonizadora, um olhar de dominação sob as ruínas, sítios arqueológicos e monumentos, construindo relações hierárquicas entre o Oriente Egípcio e o Ocidente Europeu, uma linguagem intrincadamente ligada ao discurso patriarcal de conquista, não só dos territórios espaciais.

Portrait of Space é aqui considerado como um exemplo da experimentação de Miller na quebra dessas estruturas, e na apreensão de momentos de fluxos e deslocamento – que podem ser traçados ao longo das dobras, rasgos e vincos, interrupções e falhas estruturais da ideologia patriarcal, colonial e do espaço. A imagem retrata uma vista de janela¹⁸⁸ de uma tenda, através de uma rede de mosquitos rasgada, na paisagem do deserto de Siwa. Enquanto o foco principal do empreendimento fotográfico colonial do Egito era representar suas paisagens como espaços monumentais, intocados pelo homem moderno, a paisagem aqui é estéril, mas imediatamente exposta por uma fenda, que revela ações humanas. Um pequeno território é mapeado por pedras dispostas em linhas, fazendo parte de um espaço delineado, uma forma inscrita na paisagem da areia. Essa linearidade e o espaço achatado contrastam com outras linhas da paisagem deserta que cruzam e se espalham em direções bifurcadas, que se refletem também na formação das nuvens. As pedras dispostas sugerem uma fronteira ou marcação de propriedade, um tanto irônica e absurda, em face ao deserto gigantesco. Paisagens, longe de serem neutras, são geralmente demarcadas por linhas e fronteiras, territórios definidos em mapas e contratos.

Portrait of Space indica, em seu título, os processos poéticos que perpassam as composições de Miller. O assunto do retrato é o espaço evocado na palavra do título e pelas molduras aparentes. O pequeno quadro preso na rede emoldura parte do céu, e a formação das nuvens evoca a pintura *Observatory Time - The Lovers* (Man Ray, 1931), que oferece os lábios de Miller em um céu nublado, uma entre tantas pinturas com repetidas partes dissecadas do seu corpo feitas por Man Ray. *Portrait of Space* apresenta uma multiplicidade de dispositivos de enquadramento: o rasgo que se abre sobre a paisagem da areia, a porta-retratos pendurado na rede, que emoldura o espaço do céu, a linha territorial pedregosa, a própria rede que emoldura a fenda rasgada, as centenas de quadros feitos de pequenos buracos quadrados na tela e, finalmente, o quadro escuro que corre na borda da fotografia, enquadrando toda a imagem. Quadros dentro de quadros e cenários que se sobrepõem. Em certo sentido, um complexo *mise en abyme*¹⁸⁹ em que noções de dentro e fora são postas e deslocadas. O espaço de um retrato torna-se aqui um “retrato do espaço”.

188 Ela mesma significando “mobilidade nômade”, como Katharine Conley argumenta. (CONLEY in ALLMER, 2009, p. 48).

189 Termo francês que costuma ser traduzido como “narrativa em abismo”, usado para falar sobre as narrativas que contêm outras narrativas dentro de si. *Mise en abyme* pode aparecer na pintura, no cinema e na literatura.



Fig. 71 - Lee Miller. *Portrait of Space*. Nr Siwa, Egito 1937.
© Lee Miller Archives.

Os modos de enquadramento tradicional são desafiados. O rasgo provoca uma pluralidade de centros e perspectivas, um emaranhado de pontos de vista, e não sabemos bem qual é o foco da representação. A mosca é outro dispositivo para fazer o olho percorrer pela imagem; a representação do real torna-se artifício, convoca nossa percepção háptica. O rasgo na rede na fotografia de Miller oferece uma perspectiva alternativa, propondo que a realidade pode ser percebida não a partir da tradicional “janela”, mas de uma anti-estruturação, aparentemente aleatória, através de uma fenda em uma rede frágil ou desgastada, onde algumas dobras, quase eróticas, sugerem mais perspectivas, enganando o olhar (*trompe l’œil*).

A fenda na fotografia de Miller também se assemelha à forma desigual de uma vagina, um hímen quebrado. Segundo Derrida, o hímen é uma tela protetora, um véu invisível, de pé dentro e fora, entre suas conotações de virgindade e consumação matrimonial: “O que conta aqui é o entre”, observa Derrida, “o meio-intermediário do hímen”. O rasgo nesta fotografia intimamente se une ao olhar e ao enquadramento como atividades feminizadas que constroem um espaço feminizado, talvez propondo isso como uma alternativa aos espaços lineares de fronteiras e fronteiras associados ao patriarcado e, claro, ao colonialismo.

Essa flutuação de “real” e “artifício” parece aludir exatamente às dotações surrealistas da década de 1930 (Dalí, Magritte), onde a moldura não consegue mais delinear o espaço e a pintura parece ser uma continuação da paisagem que está fora dela. A característica tátil da fenda de Miller evoca *The Incredulity of Saint Thomas*, a pintura de Caravaggio (1601-02), onde o rasgo no manto de São Tomás espelha a apresentação erotizada e feminizada da ferida escancarada de Cristo, marcando a passagem entre dentro e fora do corpo divino, que São Tomás toca. A verdade não está localizada nem dentro nem fora, mas na passagem entre os dois; a verdade está no meio, emergindo da abertura de um espaço.

Fotos de Miller feitas por Man Ray em 1929 e 1930, mostram a “musa-objeto”, capturada atrás de um véu, de pequenos quadradinhos em telas, cortina ou metal (Fig. 72). Em resposta, *Portrait of Space* despedaça a perspectiva. Aqui o véu é rasgado, a miragem se foi, o sujeito erótico por trás dele se dissolve, como forma as nuvens que momentaneamente assumem a forma dos lábios, como a impermanência da areia do deserto. Dessa forma, as inversões de Miller parecem fazer mais sentido, e as interpretações múltiplas fazem com que seu conjunto de obra não se esvazie facilmente, em narrativas sujeitas a molduras limitadas. O discurso colonial sobre a paisagem egípcia baseou-se fortemente em uma aparente precisão da representação, como um espelho da verdade, de espaços apreendidos e registrados. As fotos de Miller contradizem tais práticas, mostrando a incapacidade da fotografia de representar a realidade, questionando o espaço político e os elementos de poder, como se fossem apenas efeitos de perspectivas, agora desorganizados ou desintegrados. Como em *From the Top of the Great Pyramid* (1937), que desativa as conotações da pirâmide como um lócus do poder patriarcal, bem como sua simbolização da colonização.

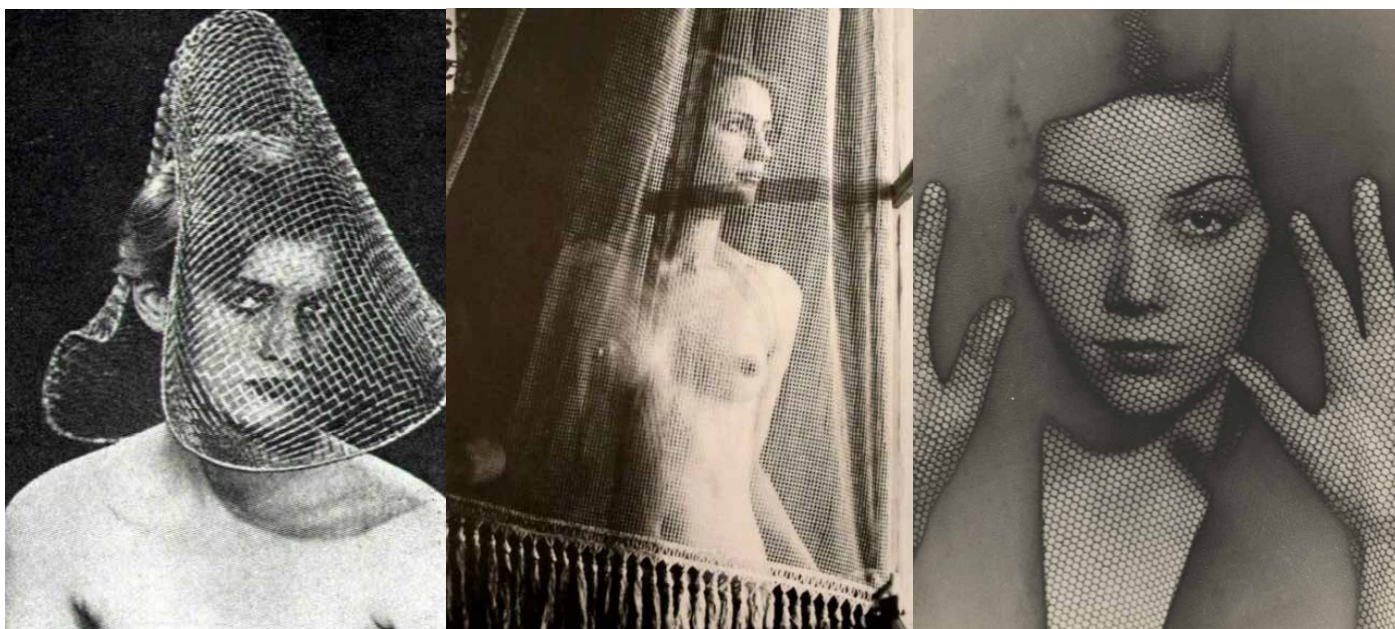


Fig. 72 – Fotografias de Man Ray (autoria compartilhada com Lee Miller?). Da esquerda para direita: *Untitled* (1929); *The Veil* (1930, duas versões)

Ela mostra a pirâmide apenas como uma sombra baixa, ofuscando a paisagem; A perspectiva renascentista está representada como essa sombra escurecida, lançada sobre a terra colonizada. O olhar colonial sobre a pirâmide é negado. A sombra, como o “retrato” em *Portrait of Space*, revela-se numa ausência. A autoridade é criticada de alguma forma, pairando sobre a paisagem, transformada em um signo de transitoriedade, de queda, de vestígio. Quase uma assombração.

Lee Miller seguiu mapeando o desaparecimento ao longo de sua obra, e a ruptura das civilizações e seus territórios torna-se um *leitmotif* recorrente¹⁹⁰. Suas fotografias da Segunda Guerra Mundial mapeiam a queda do Terceiro Reich, e sua desmaterialização é revelada metonimicamente, em mapas descartados que aparecem repetidamente nas imagens, como na foto da esposa e filha do prefeito de Leipzig, após o suicídio coletivo da família (Fig. 75). Há um mapa, possivelmente da cidade, ao lado do pé da jovem, sugerindo simbolicamente que o território nazista se desfez.

190 A artista colecionava livros de viagens e mapas de civilizações antigas, com seus territórios agora desaparecidos, como por exemplo *Old Civilisations of Inca Land*, de Charles W. Mead (1924). Os mapas desatualizados apontam o território como instável, temporário e as linhas perdem os contornos fixos.

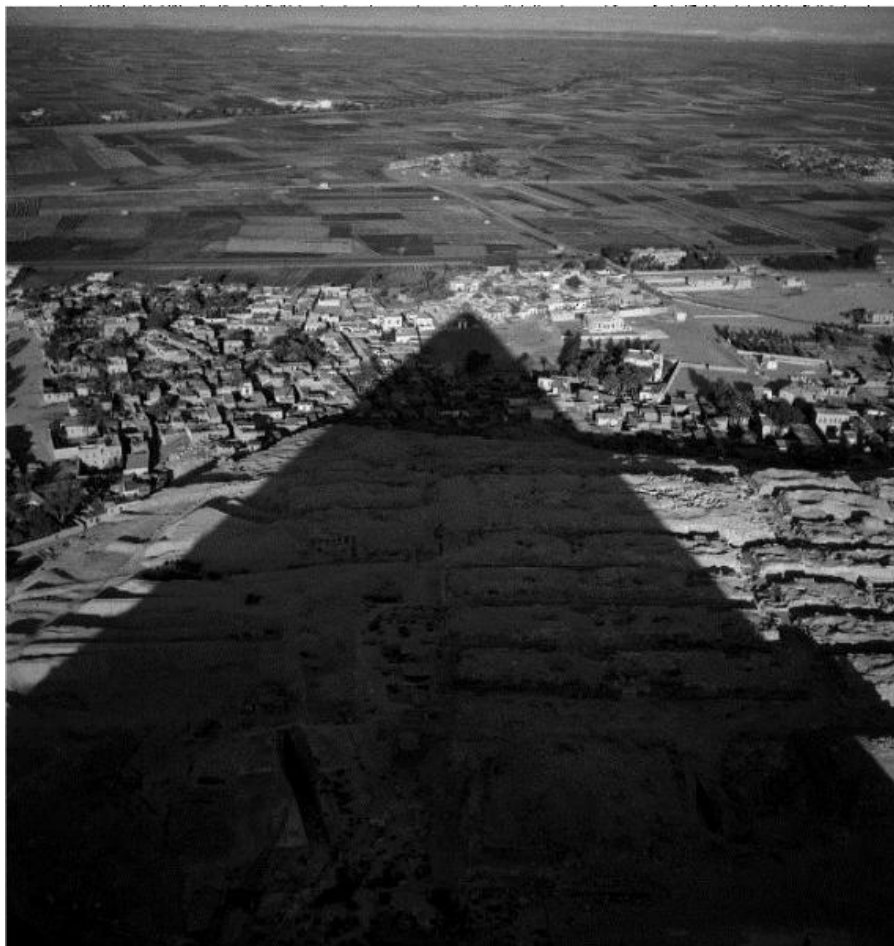


Fig. 73 - Lee Miller. *From the Top of the Great Pyramid*.
Cairo/Egito 1937. ©Lee Miller Archives.

Da mesma forma, em outro registro da mesma série, *Sgt. Art Peters on Hitler's Bed*, um soldado americano olha um livro deitado na cama de Hitler no Bunker. O mapa da Alemanha está caído ao chão¹⁹¹. Já em *Suicided Volkssturm Commander; Walter Doenicke*, um quadro de Hitler desfigurado por uma fenda está caído em cima de um oficial nazista, morto entre escombros. Do outro lado da janela, a estátua da justiça está de costas, olhando para outro lado. A abordagem singular do olhar de Miller reposiciona as figuras de poder, colocando o homem como objeto, corpo sem subjetividade, e os retratos de autoridades estão quebrados, atirados ao chão¹⁹².

Em outra foto, vemos novamente o retrato do líder extinto, ambientada fora do seu bunker em Berchtesgaden. Duas pessoas relaxam sentadas em cadeiras, sorrindo para a câmera, em frente de uma casa em ruínas. Cercado por cascalho e itens destruídos, o retrato de Hitler se inclina contra uma terceira cadeira, colocado ali propositalmente. O título da imagem revela o assunto: “Saqueadores/Pausa para um descanso” (Fig. 74).

Os mapas e retratos de homens caídos agem como mementos *mori*, revelando a impermanência e fragilidade do território, desestabilizando as iconografias estéticas nazistas e explorando o seu colapso. Linhas territoriais se dispersam e tornam-se sem sentido, como os muitos traços, trilhas e rachaduras que Miller fotografou repetidamente nas areias do deserto. Devo mencionar certa contrariedade ao me deparar com análises de fotografias do período em que Miller foi correspondente de guerras, como se fossem meras evidências documentais. Essas imagens constituíram intervenções no posicionamento discursivo e ideológico sobre representação, seja em relação à moda, a publicidade ou a tradições da arte de vanguarda moderna.

¹⁹¹ Disponível em <https://bityli.com/PSYQw>.

¹⁹² Disponível em <https://bityli.com/U33vF>.



Fig. 74
Lee Miller.
Looters Pause for a Rest at Hitler's Berghof.
Berchtesgaden/Alemanha, 1945.
© Lee Miller Archives.

Ao contrastar suas fotos da cena dos suicídios de Leipzig com as de outros fotógrafos, como Margaret Bourke-White e J Malan Heslop, é perceptível que Lee Miller interfere no cenário, compondo o espaço a fim de alcançar um discurso filosófico e artístico que desestabiliza e se opõe à estética fascista, fazendo com que a morte dos opressores não os transforme em vítimas (Fig. 76). Ela oferece uma representação *post mortem* do inimigo e sua queda, através de estratégias estéticas de vanguarda dadaístas e surrealistas, movimentos de arte moderna que os nazistas desprezavam e tentaram aniquilar (campanhas contra a Arte Degenerada).

Podemos ver pegadas no chão e espaços vazios entre a poeira na escrivadinha da prefeitura, reforçando a ausência de algum objeto que já esteve presente, uma das marcas claramente faz o formato de um revólver. O prefeito está debruçado em um ângulo diferente das fotos de outras autorias. É possível que saqueadores e mesmo os soldados aliados, andando pelo local, possam ter esbarrado no corpo, que aparece em uma posição diferente, quase caindo, nas fotos de outros correspondentes. Entretanto, a diferença mais significativa entre a foto de Miller e as demais está na presença do retrato de Hitler em pé no batente da porta, olhando para nós. Ele está especificamente ausente da cena nas fotografias de Bourke-White e Heslop, e relato de Edward Ward dos suicídios na prefeitura colocavam a pintura a óleo do *Führer* pendurada originalmente em outro local, quando os corpos foram descobertos pela primeira vez¹⁹³, lembrando práticas barrocas de elementos interferentes e zombando das encenações publicitárias das imagens ideológicas fascistas, um comentário satírico sobre essas representações messiânicas de Hitler.

Já o rosto da moça faz parte de um discurso mais amplo de Miller sobre a representação da mulher – incluindo a si mesma – que é repetidamente representada como escultural na publicidade na época. A foto lembra imagens de sessões de moda, em sofás luxuosos, modelos em poses desfalecidas ou em êxtase. A simbologia surrealista é evocada na sugestão do sonho, através dos olhos fechados da jovem suicida.

¹⁹³ Revista *After the Battle* nº 26.



Fig. 75
Lee Miller.
Suicides in Town Hall.
Leipzig/Alemanha, 1945.
© Lee Miller Archives.

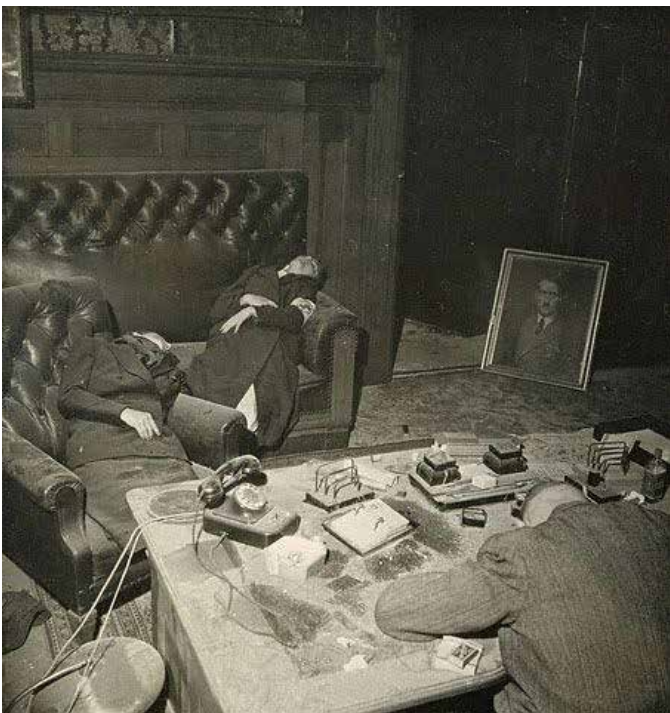
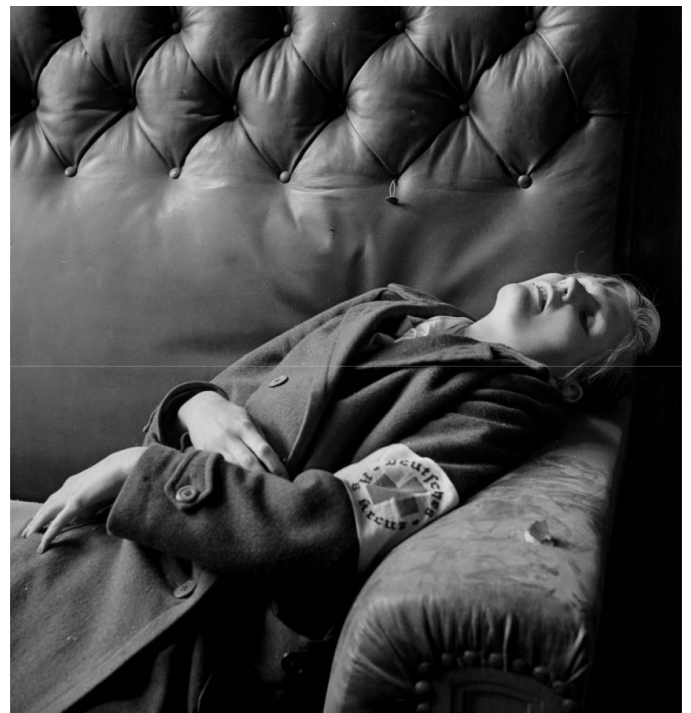


Fig. 76 - Lee Miller. *Suicides in the Town Hall e Kurt Lisso's Daughter.*
Leipzig/Alemanha, 1945. © Lee Miller Archives.



Essa representação também se relaciona a um tropo quase estereotipado de mulheres na cultura: como no quadro *The Nightmare* (1781), de Henri Fuseli, a cenas cinematográficas de filmes de horror e sonambulismo (*Nosferatu*, *Drácula*), bem como a famosa frase de Edgar Allan Poe, “a morte de uma mulher bonita é, sem dúvida, o tema mais poético do mundo”. (ALLMER, 2012, p. 407).

A escritora Elisabeth Bronfen observa: “A representação pictórica de mulheres mortas tornou-se tão prevalente na cultura europeia do século XVIII e XIX que, em meados do século XX já estavam perigosamente pairando sobre a periferia do clichê.” (BRONFEN, 1992, p. 3). Mas aqui o pesadelo torna-se realidade sombria, em uma nova inversão: o pesadelo é externalizado em uma cena real, mas de aparente artificialidade. Um comentário irônico sobre o tema já era visto em *Revenge on Culture* (1940), onde uma vara metálica e preta divide a cabeça do torso de um anjo caído e destruído, aparentemente assemelhando-se a uma representação escultural de si mesma. As representações fotográficas icônicas do corpo de Miller feitas por Man Ray e outros artistas homens se assemelham a representações tradicionais do corpo feminino, numa tradição cultural observada por Braidotti: “De Aristóteles a Freud, a mulher foi descrita como imóvel, isto é, passiva ou inativa”. (BRAIDOTTI, 1994, p. 256).

Que Miller e seu companheiro David E. Scherman às vezes encenavam e moviam objetos fica evidente na icônica fotografia *Hitler's Bath* (Fig. 77), em que vários objetos, incluindo outro retrato de Hitler e uma pequena escultura clássica são dispostos para formar um discurso complexo e satírico sobre as noções estéticas nazistas e sua ruptura. Lee Miller se lava na banheira de Hitler, como em uma propaganda de sabonete que poderíamos ver na *Vogue* e outras revistas de moda da época. Suas botas militares, sujas, estão em cima do tapete e as roupas estão dispostas dobradas, em uma cadeira¹⁹⁴.

Mulheres artistas recorreram a diversas estratégias para ocupar territórios inicialmente dominados por homens, invertendo posições ou construindo novos cenários para habitar. Lee Miller incorporou tais desafios ao seu trabalho, mantendo um etos profundamente artístico através de associação, sugestão, ironia, metonímia e intertexto, tal como muitos trabalhos surrealistas. No entanto, ela não objetificou o corpo feminino, mesmo quando convocou a nudez ou temas como castração e sexualidade.

Suas explorações unem espaço e identidade, oferecendo uma experiência fluida e marcada por um radical não pertencimento, enquanto as condições de poder são reveladas como frágeis, em mutação, desafiando as representações ideológicas convencionais como fixas ou estáticas. As fotografias de Miller propõem táticas para uma desterritorialização, construindo espaços em transição. Elas buscam e capturam momentos de desintegração e desorganização, oferecendo-os como imagens onde mitos universais são desfeitos, e onde podemos testemunhar a estrutura patriarcal e colonial se dissolverem, como a areia do deserto sob os pés de uma viajante.

¹⁹⁴ Para outras explorações da encenação nesta fotografia, veja Laurie Monahan (2011), Amy J. Lyford (1994) e Melody Davis (1997).



Fig. 77 - Lee Miller e David E. Scherman.
Lee Miller in Hitler's Bath.
Hitler's Apartment, Munique/Alemanha.
1 de maio de 1945. © Lee Miller Archives



Kati Horna

(1912 – 2000)

Como fotógrafa, Kati Horna registrou eventos históricos importantes no século XX, como forma de contribuir com seus ideais políticos e, ao mesmo tempo, percorrer uma vida independente como mulher. Foi em outubro de 1939 que um navio deixou o porto de Le Havre (Espanha), tendo como destino o México. Desde a eclosão fascista na Europa e da Guerra Civil Espanhola em 1936, o governo mexicano abriu suas portas para refugiados. Kati Horna, aos 27 anos, estava a bordo, recebeu cidadania e por lá ficaria pelo resto da sua vida. Essa foi apenas uma das muitas errâncias que trilhou, parte das experiências que tiveram grande influência em seu trabalho.

Katalin Deutsch Blau, judia húngara, nasceu na então politicamente problemática Budapeste. A violência e o medo experienciados na juventude formaram-na como fotógrafa. Viajou em 1931 para Berlim aos 19 anos, para conhecer o então escritor antifascista Bertold Brecht e participar ativamente de manifestações. Sua estada na Alemanha também foi determinante para sua carreira, não apenas por causa da ameaça nazista em curso, mas também por causa das relações que formou e aprendizados que recebeu: conviveu com os fotógrafos húngaros Robert Capa (que conhecia desde a infância e com quem manteve amizade para toda a vida), László Moholy-Nagy (na época, professor na Bauhaus), Simon Guttman (fundador e diretor da *Dephot*, ainda na república de Weimar) e com o construtivista Lajos Kassak, todos gravitando em torno da *Neue Sachlichkeit* alemã e de grupos de intelectuais e escritores atraídos pelo teórico marxista Karl Korsch.

A crescente ameaça nazista tornou-se muito severa, forçando-a a retornar para Budapeste, onde estudou com József Pécsi, fazendo experiências com colagens e fotomontagens, influenciada pelos movimentos de vanguarda dos anos 1930. No entanto, o infame incêndio do Reichstag, aliado ao difícil regime do ditador húngaro Miklós Horthy, fez com que ela se evadisse da região novamente em 1933¹⁹⁵, dessa vez rumando com Capa à Paris, onde seguiu fotografando ruas e cafés, numa verdadeira *flânerie* poética, intensificada por seu interesse ao surrealismo - ainda que não tenha sido uma partícipe oficial do movimento.

¹⁹⁵ Horna pertenceu a uma geração de fotógrafas que foram forçadas a fugir da Hungria por causa da insurreição massiva contra o regime stalinista e a ameaça dos nazistas na década de 1930. Este grupo também incluiu as desconhecidas Eva Besnyő (1910 - 2003) e Ata Kandó (1913 - 2017). Ambas se estabeleceram na Holanda, onde pude conhecer parte do seu trabalho no ano de 2007. A fotografia era a forma preferida de expressão das mulheres intelectuais de Budapeste. Horna chegou a fazer parte de um grupo chamado Munka, juntamente com Judit Kárász (1912 - 1977), Eva Besny (1910-2002), Kata Kálmán (1909-1978) e Rózsi Klein (ou Rogi André, 1905-1970).

A sua fotografia esteve intimamente ligada às artes da imagem, utilizada como técnica ilustrativa e como suporte para uma poética do objeto. Seu gosto por colagens narrativas, sobreposições, fotomontagens e imagens encenadas é evidente, ainda que o aspecto documental dos seus registros, feitos durante a Guerra Civil Espanhola, seja destacado em sua biografia. No período que esteve em Paris, trabalhou para a agência *Lutetia-Press*, para quem fez suas primeiras histórias fotográficas: *Mercado de pulgas* (1933) - que só seria publicado em 1986 no periódico mexicano *Foto Zoom - e Cafés de París* (1934)¹⁹⁶.

Subida a la catedral (Fig. 78) representa essa visão, composição criada a partir de fotografia do seu período na Espanha. Os degraus da escadaria ocupam o primeiro plano, enquanto da parede de tijolos o rosto de uma mulher emerge como um fantasma, sugerindo o que poderíamos pensar ser um grafite contemporâneo. No entanto, é uma sobreposição de outro retrato. O olho direito aparece atrás de uma janela com grades, uma metáfora da visão feminina, ansiando por liberdade.



Fig. 78 - Kati Horna
Subida a la catedral.
Barcelona, 1938.
Impressão em prata gelatina (fotomontagem)
22,2 x 16,6 cm
Arquivo Privado de Fotografia e Gráfica
Kati e José Horna
© 2005 Ana María Norah Horna y Fernández

¹⁹⁶ Grafias original dos títulos.

É importante salientar que essas fotos não vendiam. Talvez o reconhecimento tardio de sua obra seja justamente porque diante das míticas fotos de Capa ou mesmo de Gerda Taro (1910 – 1937), Kati Horna perseguiu imagens das dores invisíveis, dos dramas igualmente brutais, porém menos espetaculares, sem a adrenalina da batalha - o que não era moda nem se encaixava inteiramente no ideal romântico da causa heróica, procurado pelas revistas internacionais¹⁹⁸. Além disso, ela assume uma postura crucial contrária a comercialização das imagens, acreditando na difusão gratuita e se ligando a meios que compartilhavam seus ideais.

Diferente de algumas fontes inválidas, hoje sabe-se que ela jamais trabalhou comissionada pelo governo espanhol, e os registros feitos foram em parceria com entidades de classe e grupos anarquistas e independentes. É com esse propósito que percorre vários lugares, na província de Aragão, nas cidades do país (Valência, Madri, Barcelona e Lérida), bem como uma série de aldeias estratégicas na Espanha republicana, assumindo-se como “uma operária da arte”.

Uma coleção de mais de 270 negativos sobreviveu a esse período - foram os que couberam em uma lata que ela carregou consigo, em 1939, quando fugiu para o exílio e hoje são conservados no *Centro Documental de La Memoria Histórica de España*, em Salamanca¹⁹⁹. Após a morte de Franco, e depois de instaurada a democracia, ela os ofereceu à Espanha, em 1979, e os vendeu em 1983 para o Governo daquele país, através de um contrato, onde salientava o desejo de que tais imagens fossem acessíveis para o povo espanhol. Ao mesmo tempo, se desculpava por não poder ceder sem nada em troca, pois passava dificuldades financeiras naquele momento.

Testemunhando outras realidades do conflito, bem como o dia a dia da população, através de uma visão comprometida com a causa libertária e anarquista, nesse período ela tornou-se editora do periódico *Umbral*, onde conheceria seu futuro marido, o andaluz José Horna. Ela colaborou ainda nos periódicos *Tierra y Libertad*, *Tiempos Nuevos*, *Libre-Studio* e *Mujeres Libres*²⁰⁰, publicações anarquistas e anarco-sindicalistas que estão sendo resgatadas e exibidas somente nos últimos dez anos.

Vale notar que a época dos seus registros do conflito civil foi justamente quando as mulheres não estavam mais tão ativas na frente de guerra, como inicialmente. Havia uma campanha para que voltassem e assumissem as aldeias e empregos, bem como para proteger as posses das famílias que estavam a perder seus homens nas batalhas. É difundido o slogan *Homens na Frente, Mulheres para trás!*, e são essas mulheres que irão ocupar os cargos de trabalhadores nas fábricas, de motoristas de bondes e serão as responsáveis pela manutenção da vida social nos bastidores. As fotografias do início da guerra civil, retratando as milicianas, são inúmeras, muitos repórteres foram atraídos pela imagem da mulher corajosa, na linha de frente e nos treinamentos, e as revistas estrangeiras davam destaque para essa iconografia. Gerda Taro, por exemplo, produziu imagens excepcionais desses momentos.

Talvez a única foto nesse sentido que Horna tenha feito seja o retrato de Emma Goldman, ainda que seja modestamente sentada em uma poltrona, em uma notável ausência de pretensão publicitária. Isso não quer dizer que a divisão sexual do trabalho ou o discurso da domesticidade tenha sido reassumido. A imagem da mulher, tanto na Associação de Mulheres Antifascistas, quanto as do grupo *Mujeres Libres*, era uma imagem baseada na “maternidade heroica da mulher espanhola”; mulheres que, como mães, lutavam para vencer a guerra e salvar seus filhos da barbárie fascista. Uma outra construção de feminilidade, oposta àquela da mulher moderna burguesa.

¹⁹⁸ Durante os anos 1930 a 1940, a imprensa ilustrada viveu sua era de ouro. Publicações semanais como *Life* (Nova York) e *Vu* (Paris) publicavam fotos de Gerda Taro, Robert Capa, David Seymour, George Reisner e Hans Namuth. Na Espanha, as revistas ilustradas *Black and White*, *Graphic World*, *Stampa* e *Chronicle* alcançavam faixas de venda entre 100 mil e 150 mil exemplares.

¹⁹⁹ Disponível em <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/116999>.

²⁰⁰ Para saber mais sobre a atuação das mulheres no grupo *Mujeres Libres* e o anarcofeminismo espanhol da época, ver o artigo *A mulher moderna como fotógrafa na guerra* (2017), de Erika Zerwes, disponível em <http://ref.scielo.org/q9s4qc>.

As protagonistas indiscutíveis das fotografias de Kati Horna durante a Guerra Civil Espanhola são essas mulheres e meninas, e se a abordagem de Horna aparenta ser, por um lado, discreta e respeitosa, ela também age no campo da cumplicidade. É sabido através de cartas e diários que ela convivia e até dormia na casa de muitas delas, nos vilarejos. Em uma das várias fotografias feitas num centro de acolhimento de mulheres e crianças, em Vélez Rubio, vemos uma mulher amamentando sua filha, e no lado direito, sua mãe, numa construção genealógica da matrilinearidade, que nos remete à reflexões sobre vida e morte, e sobre o heroísmo da sobrevivência cotidiana (Fig. 80).



Fig. 80 - Kati Horna. *Untitled (Vélez Rubio)*. Provincia Almeria. Andalusia/Espanha, 1937
Gelatina prata. 25,5 x 20,5cm. © 2005 Ana María Norah Horna y Fernández

Horna não procurava o simples registro documental, buscava sempre a poética do ordinário, dos objetos inanimados e de narrativas subjetivas, seguindo e reinterpretando os passos da Nova Objetividade, que havia conhecido na Alemanha pré-nazista. Ela desenvolveu uma curiosa capacidade e gosto por se valer de objetos inanimados, como máscaras, bonecos, fantoches e disfarces, para narrar atmosferas de emoção e impacto, numa dimensão um pouco sombria, um pouco irônica, que no final parece atingir uma atmosfera bastante sofisticada.

São imagens que, apesar de possuírem múltiplos e relevantes significados, poderiam facilmente decorar um ambiente refinado. Uma foto emblemática ainda desse período é *Los Paraguas* (Fig. 81), obtida do quinto andar da Via Durruti, sede do arquivo da Confederação Nacional do Trabalho (CNT), em Barcelona. Ela atesta que algumas de suas imagens constituem processos de percepção que parecem invadir o espectador de uma estranha sensação de indiscernimento, entre algo que pode ser estranhamente real ou fantásticamente encenado, ao mesmo tempo. A cena retrata um funeral, verídico, de um companheiro anarquista, durante um intenso dia chuvoso.



Fig. 81
Kati Horna
Los Paraguas, mitin de la CNT
Barcelona/Espanha, 1937
Gelatina prata
24,2 x 19,2cm
Aquisição recente
MoMA

A *Umbral* e a *Libre-Studio* aliavam política e artes visuais, dando ampla margem de liberdade para os artistas experimentarem diferentes técnicas gráficas, com destaque para fotomontagens. A primeira edição da *Umbral* data de 10 de julho de 1937. Desde o início foi concebida como um meio para alcançar um grande público, fazendo uso de materiais promocionais como pôsteres e postais, sustentando a ideia de arte como ferramenta de transformação social e um bem das classes trabalhadoras (Fig. 82).

Como mencionado, ela havia estudado com artistas pacifistas como Lajos Kassák ou Pécsi, que viam a arte da mesma forma e apoiavam sua maneira de retratar a guerra. Essas revistas se opunham à representação direta de eventos sangrentos, substituindo-o por outros recursos visuais, como metáfora ou metalepse, amplamente utilizado em fotomontagens. Esses trabalhos, sobretudo o design em arte da *Umbral*, eram feitos na maioria por Horna e seu companheiro, mas não eram assinados. No entanto, sua filha recorda, em entrevista:

Minha mãe sempre me surpreendeu [...] Seu bom trabalho e seu talento para fazer fotomontagens e colagens junto com meu pai, José Horna, gerou um ótimo trabalho gráfico: cartazes, propagandas, capas de revistas ou publicidade. A tarefa comum e os acontecimentos que vivenciaram marcaram a orientação de seus trabalhos mais importantes (HORNA apud REINA, 2016, p. 15).



Fig. 82 – Exemplos de cartazes produzidos para as revistas.
Litografia offset em papel telado, ambas tamanho 63 x 50 cm

Horna utilizava uma Rolleiflex, pela facilidade de mobilidade que apresentava na época. Apenas um tipo de lente e nenhuma iluminação ou flash. As imagens superexpostas ou feitas em ambientes internos, com pessoas em movimento e pouca luz natural, mesmo borradas, não eram descartadas: a artista renunciava à perfeição técnica em benefício da força expressiva. A fotografia na vida contemporânea, já dizia Gisele Freund, desempenha um papel fundamental; tornou-se indispensável para a ciência, para a indústria e para uma parte fundamental da vida cotidiana, pois adentrou tanto na casa do industrial burguês quanto na do trabalhador ou do comerciante. Emergiu como a “maneira mais fiel” de reproduzir a vida social, mas há algo dentro dela que a tira de sua suposta objetividade e imparcialidade: o olhar do fotógrafo. (FREUND, 2010, p. 108).

Esse “olhar do fotógrafo” fica bem demonstrado através da utilização de uma estratégia chamada “testemunho de gênero”, que consistia em colocar uma perspectiva “feminina” sobre a noção de que a guerra era predominantemente masculina. Isso responde ao que Freund teoriza, onde cada imagem resulta da forma como a artista se apropria da realidade, resultando em registros que não são simples cópias, pois estão imbuídos de significações e tomadas de decisões.

Em 1938, Kati Horna e o marido saem da Espanha, e durante um breve período nos Pirineus Franceses, José Horna é preso em um campo de concentração francês. Assim como aconteceu no caso de Max Ernst e Leonora Carrington, ele foi transferido para diferentes lugares, levando Horna a seguir seus passos como prisioneiro até conseguir uma maneira de libertá-lo. Antes de ser novamente capturado, ambos fogem, definitivamente, da Europa. Ela chega no México com uma pequena mala e sua câmera, ou um pouco mais que isso. Seguem viagem até a colônia de Roma, no Distrito Federal do México, onde, na Rua Tabasco, encontram refúgio até sua morte, no ano 2000.

Lá eles se cercam de outros artistas exilados, como Remedios Varo, Leonora Carrington, Benjamin Péret, Emerico ‘Chiki’ Weisz, Edward James e com o escultor e arquiteto Mathias Goeritz, com quem irá fundar a faculdade de fotografia na Escola de Design da Universidade Ibero-Americana, em 1958. Ela se tornou uma das fotógrafas mais ativas da cidade, e suas fotos são amplamente publicadas em periódicos como *Seguro Social*, *México este Mês*, *Tiempo*, *S.nob* e *Diseño*. Paralelamente às fotorreportagens, cria diferentes séries de histórias visuais, criações com máscaras e bonecas, motivos que começaram a aparecer na sua obra a partir dos anos 1930. Torna-se a grande retratista da vanguarda literária e artística mexicana; seus retratos capturaram os principais artistas do México durante os anos 1960, como Alfonso Reyes, Germán Cueto, Pedro Friedeberg e Alejandro Jodorowsky.

Ela continuou a retratar a vida mexicana com engajamento social. Da fotografia documental e relatórios sobre abusos em instituições psiquiátricas (*Nosotros*, 1944 e *La Castañeda*, 1960) a projetos artísticos mais pessoais, documentando suas experiências como feminista e como mulher (*History of a Vampire: It Happened in Coyoacán*, 1962 e *Mulher com Máscara*, 1962). Entre os ensaios mais pessoais de Horna está *Ode à Necrofilia*, publicado em 1962 e com a artista Leonora Carrington modelando (Fig. 83). Este ensaio imagina o corpo feminino abandonado e sua cama habitada por um fantasma; foi feito depois que José Horna sofreu um ataque cardíaco quase fatal. Necrofilia é definida como relação sexual ou atração por cadáveres, mas aqui Horna a apresenta como a dor do amor diante de uma ausência inimaginável. Duas das fotos dessa série foram vendidas na *Christie’s*, em 2015, (provavelmente pelos herdeiros), por 25 mil dólares²⁰¹. Em uma delas, o rosto de Carrington é reconhecido através do reflexo de um espelho.

Horna, Varo e Carrington ficaram muito amigas. Eram conhecidas como “as três bruxas”. No entanto, a comunidade artística local deu as boas-vindas aos migrantes europeus com relutância. As visões dos recém-chegados sobre a arte eram diferentes da arte mexicana, na qual o orgulho nacional desempenhava um papel importante. Artigos e livros contam que Frida Kahlo se referiu a elas de forma pouco lisonjeira (“aquelas vadias européias”). Assumindo posturas feministas e intelectuais, desagradavam especialmente o muralista Diego Rivera, que desfrutava de uma conveniente sociedade machista mexicana. As três ficavam chocadas com os relatos de Kahlo, que contava, achando graça, que devia parar de pintar ou fazer qualquer coisa nos horários de servir almoço ou jantar a Rivera. (PONIATOWSKA 2015 e MOORHEAD 2017). Elas, ao contrário, acabaram formando relacionamentos com homens que as apoiariam, mas que de certa forma nunca competiram artisticamente²⁰².

Ser mulher, europeia e exilada conferia a essas artistas um *status* que era ao mesmo tempo privilegiado e marginalizado, mas na verdade tinham que ganhar seu próprio sustento: a arte era feita em qualquer lugar da casa onde houvesse espaço, frequentemente com crianças e animais brincando no entorno. Longe de ter aprisionado Kati Horna, depois de correr o mundo com uma câmera na mão ainda bem jovem, a domesticidade parece ter sido libertadora. Sua obra de 1987 com Carrington em estilo renascentista, posando como modelos de Da Vinci - com uma arquitetura italiana erguendo-se atrás dela - parece se referir não apenas a história de uma de suas amigas mais próximas, mas também sobre as experiências de mulheres artistas ao longo dos tempos²⁰³.

201 Disponível em <https://onlineonly.christies.com/s/flesh-nude-latin-american-art/leonora-ode-nechrophilia-series-22/22398>

202 Em entrevistas ao *El País*, Carrington, já em idade avançada, lamentou a vida sofrida de Frida Kahlo. Ela teria ido no seu segundo casamento com Rivera, que questionou quem ela era, mesmo já a conhecendo. Respondendo com a mesma pergunta (e tu, quem és?), ele teria dito que era Montezuma. Ela deu de ombros, respondendo que pensava que ele já estava morto. Disponível em: https://elpais.com/diario/1993/04/18/cultura/735084001_850215.html.

203 Disponível em <https://www.artland.com/artworks/kati-horna-x-2dfo7b>.



Fig. 83
Kati Horna. Untitled,
from *An Ode to Necrophilia*, 1962.
Fotografia impressão gelatina prata,
19,1 x 19,1cm.

O fato de Kati Horna ser ainda tão desconhecida pode ser em parte porque ela passou sua vida adulta produtiva no México. Também pode ser porque ela escolheu o envolvimento social e evitou o estrelato, identificando-se como uma trabalhadora de arte, em vez de uma artista. Como resultado, ela não se tornou tão conhecida pelo público quanto seus contemporâneos Brassäi, Capa, André Kertész e László Moholy-Nagy. Também pode ser porque ela era uma mulher.

Foi durante a escrita dessa pesquisa, em fins de 2019, que a historiadora da arte Almudena Rubio encontrou, no Instituto Internacional de História Social (IIHS/Amsterdã), o resto da obra que ela fez durante a Guerra Civil Espanhola e que se acreditava estar perdido. São 522 negativos encontrados entre 48 caixas dos arquivos da CNT e da Federação Ibérica Antifranquista (FAI), que em algum momento foram transportados para fora da Espanha durante o regime franquista. Está sendo negociada uma parceria, ainda que sejam de propriedade da CNT internacional há mais de 80 anos, já que o Ministério da Cultura da Espanha tem um documento assinado pela artista, da época que agenciou, em 1983, os que havia levado para o México. A propriedade material não pode ser negada à CNT, mas sim a exploração. Na carta-contrato Horna escreveu:

Não querendo que o meu trabalho termine numa universidade estrangeira, sou obrigada a pedir ao Ministério dois milhões de pesetas de Cultura da Espanha pela entrega dos negativos que consegui manter (o que, claro, também inclui a transferência para o Estado espanhol de todos os direitos autorais de qualquer outro material meu tomado durante a guerra civil que poderia ser preservado ou aparecer no futuro em qualquer lugar. (...) A maior parte do meu arquivo fotográfico permaneceu na Espanha quando o regime republicano foi derrotado e temo que seja dispersado ou destruído. (...) Nos últimos 40 anos não quis fazer nenhum uso deste material por causa da firme convicção de que este material deveria ser utilizado em primeiro lugar pelos espanhóis.

Segundo reportagem²⁰⁴, Horna acrescenta que sua “ilusão de muitos anos” era poder doar suas fotos quando as liberdades públicas fossem restauradas na Espanha, mas acrescenta que sua situação a obrigava a descartar a ideia de doar esse material: “Acho que apesar de ter continuado a trabalhar profissionalmente no México durante esses 43 anos, não tenho expectativa de aposentadoria ou renda futura”. Em 1985, quinze anos antes de sua morte, Horna doou todo o restante da sua coleção fotográfica ao Instituto Nacional de Belas Artes do México. No ano 2000, isso se tornou o Arquivo Kati Horna, com mais de 23 mil negativos.

²⁰⁴ Disponível em https://elpais.com/cultura/2019/08/21/actualidad/1566399489_161517.html



CAPÍTULO 3

A NOTÁVEL PERPETUAÇÃO
DA CULTURA MISÓGINA/
GINECÓFOBA:

POR QUE NÃO HOUE
GRANDES ARTISTAS MULHERES

CAPÍTULO 3

A notável perpetuação da cultura misógina/ ginecófoba: por que não houve grandes mulheres artistas

Partindo da análise acerca do ensaio *Por que não houve grandes mulheres artistas?*, publicado por Linda Nochlin e citado algumas vezes até aqui, esse capítulo intensifica o debate em relação a invisibilidade das mulheres na história da arte, considerando a produção cultural através de uma abordagem social. Nochlin²⁰⁵, a historiadora que reconfigurou o mundo da arte com perspicácia e pesquisa revisionista, ainda hoje é lembrada por este que é considerado o seu artigo mais seminal, publicado pela primeira vez na *ARTnews* em 1971.

O conhecimento “universalista” — exposto em livros, programas de ensino, museus e exposições — parecia naturalizar a ausência de mulheres artistas. Se elas não estavam lá, se não líamos sobre elas, nem as víamos nas paredes dos museus, é porque talvez não existissem. Ou talvez não teriam “qualidade” suficiente? Desafiando a autoridade legitimadora com total autoridade, Nochlin tentou entender as questões da invisibilidade das mulheres artistas e provocou: elas não só existiam como eram muitas mais do que imaginaríamos. Além disso, a autora procurou explicar os mecanismos que tinham levado à sua ausência ao longo da história. Inverteu, também, os termos da questão: o que era extraordinário é que, apesar das resistências, dificuldades, obstáculos intencionais e culturais que as mulheres enfrentavam ao seguir uma carreira artística, mesmo assim existissem tantas e com tanta qualidade.

Esse texto foi finalmente publicado no Brasil em 2016, com 45 anos de atraso ao debate que gerou desde então. Autorizado com entusiasmo pela própria autora e com tradução de Juliana Vacaro, chegou às mãos das estudantes de história da arte através de uma pequena grande publicação, através das Edições Aurora. Em 2018 foi incluído numa antologia do MASP, lançada por ocasião da exposição *Histórias da Sexualidade*. No posfácio na primeira publicação, dedicada a pesquisadoras, militantes e historiadoras mulheres, há uma tentativa de entender por que nunca tivemos acesso a textos dessa temática antes:

Nesse sentido, como editora pergunto-me por que textos sobre temas semelhantes produzidos e disseminados no norte do mundo não nos chegaram. Por que o meio brasileiro das artes visuais não olhou e canibalizou as questões de gênero que fervilharam nos anos 1970 e 1980 na América do Norte e Europa como o fez com outras produções. Na tentativa de formular respostas, elimino a justificativa da falta de acesso de um país da periferia geopolítica. Se por um lado estávamos isolados baixo um regime autoritário e sangrento, é justamente esse o período em que muitos artistas se exilaram na Europa e Estados Unidos, e lá entraram em contato com a produção local. (Ed. Aurora, 2016, p.27-28)

²⁰⁵ Linda Nochlin (1931-2017) foi professora de arte moderna na cátedra Lila Acheson do *Institute of Fine Arts* da *New York University*. Graduiu-se em filosofia no *Vassar College* e fez seu M.A. na *Columbia University* em 1952. Em 1963, entregou seu doutorado, pelo *Institut of Fine Arts*, intitulado *The Development and Nature of Realism in the Work of Gustave Coubert*. Em 1963 passa a lecionar História da Arte no *Vassar* e é promovida, futuramente, para a cátedra *Mary Conover Mellon*. Em sua carreira publicou diversos livros, entre eles *Women, Art, and Power and Other Essays*. É considerada uma das primeiras historiadoras da arte feminista.

Por que não houve grandes mulheres artistas? ainda hoje é considerado o primeiro marco textual da história da arte feminista ocidental. Maura Reilly²⁰⁶, curadora e escritora, descreve esse trabalho em seu prefácio para *Women Artists: Linda Nochlin Reader* como “o ensaio canônico que precipitou uma mudança de paradigma dentro da disciplina da história da arte e, como tal, seu nome tornou-se inseparável da frase ‘arte feminista’ em escala global”. Ela segue:

Esse ensaio postulou a primeira abordagem metodológica para a disciplina: ao invés de reforçar a reputação de artistas mulheres criticamente negligenciadas ou esquecidas, a historiadora de arte feminista deveria separar, analisar e questionar as estruturas sociais e institucionais que sustentam a produção em arte, o mundo da arte e história da arte. (REILLY, 2015, Preface).

O discurso fraturado da historiografia da sociedade ocidental sustenta uma visão androcêntrica de mundo, que acaba sendo normatizada por todos. No campo das artes não é diferente. As construções discursivas a que nos submetemos tendem a nos passar despercebidas: vivendo nelas submersas, encaramos como natural ou universal a história construída do ponto de vista do opressor, numa relação de dominação. O privilégio do domínio masculino, bem como a sujeição das mulheres, enquanto costumes universais, também foram naturalizados. Ao interseccionar essas questões com a história da arte, resgatando estudos, nomes, obras e escritos²⁰⁷, Nochlin deparou-se com a força mitológica do gênio masculino na construção da história, ela própria definida pelo homem branco ocidental, naturalizando a ausência de mulheres artistas.

A leitura desse artigo irá deixar explícito que o fenômeno do apagamento dessas artistas não pode ser dissociado da dinâmica das práticas sociais, assim como das várias formas de controle a que a cultura, como veículo de transmissão e perpetuação, está sujeita. A própria “concordância” por critério de excelência artística foi historicamente comprometida por critérios não-artisticos, envolvendo raça e gênero, por exemplo. “Aqueles que têm privilégios invariavelmente se apegam a eles”, escreve Nochlin. Na história da arte, o ponto de vista masculino ocidental é “inconscientemente aceito como o ponto de vista do historiador da arte”. A missão declarada de Nochlin é provar que essa perspectiva não é apenas questionável “por razões éticas e morais, ou porque é elitista”, mas porque é intelectualmente inadequada (NOCHLIN, 2016, p. 3-24).

O ENSAIO

Em 1969, Nochlin já havia introduzido um curso no *Vassar College* (onde ela mesma havia recebido seu diploma em 1951) intitulado *A imagem das mulheres na arte dos séculos XIX e XX*, que explorou - entre outros tópicos - como artistas homens e mulheres retratavam os indivíduos de maneiras diferentes. Juntamente com suas alunas, vasculhou as margens da história. Entre os assuntos listados no curso estavam “Mulher como anjo e demônio na arte do século XIX”, “Pornografia e imagens sexuais” e o tema da prostituta. Baseando-se na pesquisa que conduzia, Nochlin escreveu o famoso ensaio para inclusão em uma publicação

²⁰⁶ Doutora pelo Instituto de Belas Artes de Nova York, curadora, escritora de artes e diretora executiva da *National Academy of Design* em Nova York. Como curadora fundadora do Centro Sackler de Arte Feminista no Museu do Brooklyn, lançou a primeira exposição e espaço de programação pública nos EUA dedicada inteiramente à arte feminista, onde organizou várias exposições, incluindo a instalação permanente da obra *Dinner Party*, de Judy Chicago e a mostra *Global Feminisms*. Escreveu e editou inúmeros livros e artigos sobre arte contemporânea. Ela é destinatária de vários prêmios de prestígio, incluindo um Prêmio *Lifetime Achievement* do *Women's Caucus for Art*, e em 2015 foi eleita uma das 50 pessoas mais poderosas do mundo da arte, tanto pela *Blouin ArtInfo* quanto pelo *Art & Auction*.

²⁰⁷ Posso citar alguns nomes de mulheres por quem ela passou a examinar: Chritine de Pisan, Maria Equicola, Isotta Nogarola, Moderata Fonte, Cassandra Fedelle, Laura Cereta, Olimpia Morata, Marie de Gournay, Margaret Cavendish e Mary Wollstonecraft.

de Vivian Gornick e Barbara Moran, na *Women in Sexist Society* (1971). No entanto, *Por que não houve grandes mulheres artistas?* acabou sendo publicado primeiro na edição de janeiro de 1971 da *ARTnews*, especialmente dedicada ao assunto “mulheres artistas”.

A capa da edição reproduzia um retrato datado de 1801, da coleção do *Metropolitan Museum of Art*, que se pensava ter sido pintada por Jacques-Louis David. A escolha dessa pintura era pertinente, não só porque retratava uma mulher desenhando, mas principalmente porque havia sido reatribuída recentemente a uma mulher, a pintora francesa Constance Marie Charpentier (1767-1849). Uma nota editorial descrevia o retrato como “possivelmente a maior obra já pintada por uma mulher”. Nove anos depois, a pintura foi reatribuída a outra artista, a retratista francesa Marie Denise Villers (1774-1821). O MET também rebatizou o trabalho como *Young Woman Drawing*. Na pintura, de proporções consideráveis, vemos uma jovem desenhando algum esboço, quando, surpreendida pela nossa presença, nos devolve o olhar. Ela está fazendo uma opção, intelectual e artística, enquanto podemos ver outra mulher pela janela, sendo cortejada durante um passeio diurno (Fig. 84).

A atribuição instável da pintura sublinha o fato de que a história da arte na perspectiva das mulheres não deve ser entendida apenas como uma correção necessária - ou usando as palavras de Nochlin, como algo a ser enxertado em uma disciplina já estabelecida, - mas como um projeto em expansão. Uma história da arte feminista, como entendido pela autora, não apenas implicaria uma investigação mais completa da origem e da história da pintura, mas exigiria uma investigação sobre por que a pintura foi constantemente atribuída de forma errada, bem como as razões de sua negligência histórica na crítica da arte.



Fig. 84
Marie-Denise Villers. *Jeune Femme Dessinant* (1801).
Oleo sobre tela, 161.3 × 128.6 cm
Metropolitan Museum of Art, New York City.
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/110002356>

Em outubro de 2017, em um pequeno artigo/homenagem a autora, por ocasião de seu falecimento, a crítica de arte Carrie Rickey comentou o impulso que o ensaio *Por que não houve grandes mulheres artistas?* teria ocasionado:

Onze meses depois, Gloria Steinem e Dorothy Pittman Hughes publicaram a revista *Ms.* Em 1972, o programa *Maneiras de Ver* de John Berger, uma crítica das ideologias implícitas da arte ocidental, foi ao ar pela BBC. Então, em 1975, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, de Laura Mulvey, uma análise de como os filmes de Hollywood alinhavam os espectadores com “o olhar masculino”, foi publicada na revista britânica *Screen*. Nós não poderíamos provar que Nochlin era uma influência direta, mas pareceu a muitos de nós que Steinem, Berger e Mulvey estavam pairando em seus ombros. Para mim, Nochlin personificou a heroína da pintura de Delacroix de 1830, *Liberty Leading the People* (RICKEY, 2017).

Nesse mesmo artigo, Rickey comenta a atitude performática de Nochlin. Em 1972, em uma reunião da *College Art Association* em San Francisco, ela fez uma palestra onde comparou *Achetez des Pommés*, uma famosa fotografia do século XIX, na qual uma mulher nua repousa os seios sobre um prato de maçãs, com *By my Bananas*, uma fotografia que ela tirou de um colega homem nu, cujo pênis pendia sobre uma bandeja, contendo cinco unidades da fruta curva e amarela. De acordo com ela, teria sido a primeira experiência de objetificação sexual masculina vista por muitos historiadores de arte que estavam naquela sala (Fig. 85).



Fig. 85 - À esquerda: *Achetez des pommés*, imagem ilustrada em popular revista francesa do séc. XIX. À direita: Linda Nochlin (1931–2017). *By my Bananas*, 1972, fotografia. Imagens inseridas e apresentadas pela autora em slide show no *College Art Association Annual Meeting* de 1972. New York (USA). Fonte: <https://www.perlentaucher.de/vom-nachtisch-geraemt/women-artists-the-linda-nochlin-reader.html>

AS RESPOSTAS DA PERGUNTA

Nochlin fez a pergunta e ao mesmo tempo previu uma possível reação, na qual se apresentaria uma sucessão de casos de “grandes mulheres artistas”. Embora tenha afirmado que esse trabalho de desenterrar nomes esquecidos valeria o esforço, ela reitera que este tipo de abordagem não só não responderia à pergunta, como poderia reforçar os seus pressupostos. Se assim fosse, bastaria acrescentar uma lista de mulheres artistas às narrativas masculinas já existentes - e isso nada nos diria acerca das razões das suas ausências. No que talvez seja a passagem mais controversa do ensaio, ela escreve:

Não existem mulheres equivalentes a Michelangelo, Rembrandt, Delacroix, Cézanne, Picasso ou Matisse, ou mesmo nos tempos recentes, a Kooning ou Warhol, assim como não há afro americanos equivalentes dos mesmos. Se existe um grande número de artistas mulheres escondidas, ou se deveríamos ter diferentes padrões para a arte das mulheres em oposição à arte dos homens – e não se pode ter os dois – então pelo o que estariam lutando as feministas? Se as mulheres de fato tivessem alcançado o mesmo status que os homens na arte, então o status quo estaria bem (NOCHLIN, 2016, p.8).

Outra resposta possível, que a historiadora da arte também critica, seria a de defender um estilo feminino que, sendo diferente, não deveria ser analisado segundo os mesmos critérios do masculino. Uma coisa é que, em determinados momentos históricos e devido às limitações que lhes eram socialmente impostas, as mulheres se dedicaram a certos motivos na pintura ou a certos formatos ou gêneros pictóricos. Cenas de maternidade e criação de filhos, retratadas por artistas como Berthe Morisot ou Mary Cassatt, podem ser atribuídas a fatores sociológicos, expectativas artísticas ou até mesmo predileção pessoal. A condição social da vida doméstica, e não pública, também interferia: telas em menores formatos, pintadas dentro de casa, ao invés de grandes pinturas em igrejas, comissionadas entre homens; autorretratos em vez de cenas históricas. Pior ainda seria a tentativa de encontrar algo de diferente, “de feminino”, na produção artística das mulheres através dos tempos e em zonas geográficas distintas. Embora em meados do século XX esta ideia essencialista pudesse parecer atraente, não podemos esquecer que desde muito antes a definição de uma “arte feminina” fora usada como modo de distinguir a “grande arte”, séria, profissional e implicitamente masculina, daquela produzida por mulheres e, portanto, feminina, amadora, menor e secundária.

A historiadora conclui que, apesar de terem existido muitas artistas com excelentes trabalhos, de fato seria verdade que não teriam existido grandes mulheres artistas, simplesmente porque não existiram as condições sociais, políticas, culturais e intelectuais para que existissem ou fossem assim consideradas. Um século antes, em 1881, a pintora e feminista Marie Bashkirtseff, no seu diário, chegara a uma conclusão semelhante: “Perguntam-nos com ironia quantas grandes mulheres artistas é que existiram. Ah, senhores, existiram algumas, o que é surpreendente tendo em conta as enormes dificuldades com que se depararam.” (BASHKIRTSEFF *apud* NOCHLIN, 1971, p. 209)

Esta passagem continuou a ser questionada, em parte porque ela passou a curar grandes exposições com trabalho de mulheres artistas; por exemplo, *Mulheres Artistas: 1550-1950* (1976) e *Feminismos Globais* (2007). Em 1976, junto com Ann Sutherland Harris, organizou a *Women Artists 1550-1950*. O caráter acadêmico e institucional da iniciativa deu às curadoras

as condições para fazer algo incrível em nível de pesquisa: por um lado, viajar e se infiltrar nos espaços invisíveis dos museus e das coleções privadas, onde se encontrava grande parte do acervo de mulheres artistas e, por outro, fazer investigações profundas sobre artistas em relação às quais pouco ou nada se sabia.

Tal como Virginia Woolf que, ao confrontar-se com as dificuldades de ser uma mulher escritora tentara criar uma genealogia de escritoras, tais iniciativas propuseram uma genealogia de mulheres artistas. Incorporando as premissas do valor artístico definidas pela história da arte — as noções de “qualidade” ou “originalidade” —, as exposições e os catálogos integravam a obra das mulheres artistas no cânone que, até então, fora somente masculino.

Este cânone tradicional, instituído nas universidades, mas também disponível de forma midiática e que formou um público muito mais amplo por anos, estava sendo finalmente questionado. Mesmo para a maioria dos visitantes mais instruídos ou interessados em arte, a rotina do reconhecimento fácil foi interrompida com os novos nomes: quem é que conhecendo Rafael, Caravaggio ou Rubens, conhecia Anguissola, Gentileschi ou Rozanova? Elas estavam no Prado, nos Uffizi ou no Louvre, mas escondidas. Nochlin e Harris não só as buscaram, restauraram e estudaram-nas para expor. Elas investigaram por que é que estavam onde foram encontradas. É verdade que muitos homens artistas também estavam e continuam nas margens da história da arte. Mas nenhum deles está nessa posição pelo simples fato de serem homens, enquanto que, no caso das mulheres, a invisibilidade histórica e subalternização parece claramente indissociável do seu gênero.

Originalidade e genialidade eram também as mitologias mais poderosas da história da arte e Nochlin foi uma das pessoas que desmontou a sua força legitimadora, argumentando que termos como “grande” e “gênio” estão carregados de premissas meta-históricas, compostas pela subestrutura romântica de idolatria, elitista, glorificadora de indivíduos e produtora de academicismos. Demonstrou esse fato delineando padrões em biografias históricas de arte - ou seja, desmascarando ou questionando algumas supostas “descobertas” de certos artistas “geniais”. Como quando o artista e biógrafo renascentista Giorgio Vasari contou sobre a descoberta do talento de Giotto: um jovem pastor que desenhava ovelhas em uma pedra. Outros artistas como Mantegna e Goya também teriam sido descobertos em circunstâncias semelhantes. Ela não questiona a verdade de tais histórias, mas observa, com certa ironia, que essas narrativas tendem a se repetir e perpetuar as atitudes que incorporam. Com Picasso irá ocorrer semelhante construção mitológica, ignorando o fato de seu pai ter sido um professor de artes e de que sua irmã, por exemplo, foi impedida de seguir o mesmo sistema educacional. É uma variante moderna da mesma história.

Assim, rejeita esses conceitos, não apenas porque são patriarcais, mas porque sua aplicação envolve uma total desconsideração do contexto histórico ou social. Hoje, a grande maioria dos historiadores da arte contemporânea tende a evitar o uso da terminologia “gênio”. Entretanto, a noção do indivíduo magistral continua a manter um forte fascínio sobre o mercado de arte e o público em geral, principalmente após o modernismo. A subestrutura romântica, elitista e glorificadora de indivíduos continua ditando o valor e a comercialização de arte.

OS PORQUÊS

Desencorajadas das artes, bem como na maioria das atividades intelectuais, a maioria das mulheres não teve seus trabalhos documentados ou discutidos. Essa exclusão, combinada com valores intelectualmente empobrecidos e patriarcais, nos explica por que não existiriam mulheres equivalentes a Michelangelo, Rembrandt ou Delacroix: o campo de legitimação e o sistema de valoração simplesmente não são os mesmos.

Da Renascença até o século XIX, o desenho do nu era considerado uma habilidade artística essencial. Os parâmetros exatos dessa crença mudaram com o tempo, mas no século XVIII ela se fundiu em uma estrutura altamente codificada e hierárquica. A pintura histórica (cenas históricas, bíblicas e mitológicas) chegou a ser considerada a mais alta forma artística, seguido, respectivamente, por retrato, gênero, paisagem e natureza morta. Esse tipo de trabalho não poderia chegar a uma excelência sem que um artista tivesse comprovadamente aperfeiçoado seu entendimento e desenho do corpo humano. Isso significava copiar de outras obras, esculturas e de modelos ao vivo - algo considerado impróprio para as mulheres até o final do século XIX. Quando finalmente as mulheres foram admitidas em escolas de arte para observação dos corpos ao vivo, eram geralmente supervisionadas por homens - e seus modelos eram frequentemente posicionados de forma contraproducente.

Outro obstáculo identificado pela historiadora foi o da equivalência entre artista e amadora. Dentro de casa e longe dos espaços expositivos de prestígio, as mulheres não constituíam uma ameaça, inclusive podiam e eram orientadas a pintar, tocar piano, escrever ou bordar. Já as artistas com ambições profissionais sentiam múltiplas resistências: objetivas — terem o acesso vedado às academias e escolas de arte —, como subjetivas — a condescendência generalizada da crítica de arte em relação às mulheres que transgrediam a esfera do amadorismo. Tal perspectiva foi crucial ao patriarcado: preservou os homens da competição indesejada em suas atividades artísticas e assegurou-lhes uma assistência completa na esfera doméstica, para que desfrutassem de sexo, família e lares administrados, enquanto podiam se dedicar à produção em arte.

Tais atitudes persistem hoje, particularmente no que diz respeito à tensão entre a vida familiar e o trabalho. Torna-se difícil, se não impossível, que mulheres retomem suas profissões e paixões criativas, após um casamento ou gestação, muitas vezes ocasionando uma renúncia profissional. Para além desses entraves, Nochlin também apontou situações para quando houve condições favoráveis ao desenvolvimento da vocação artística das mulheres. O acesso à educação e o incentivo familiar tornaram-se condições essenciais para que qualquer talento feminino pudesse se desenvolver. De fato, não é por acaso que, desde o século XIII e até recentemente, a tipologia de artista-filha-de-artista (Artemisia Gentileschi), ou então filha de pais especialmente favoráveis à sua educação (Sofonisba Anguissola) assumiu um padrão tão persistente.

CONCLUSÃO

As questões resultantes desse ensaio de 1971 indicam uma mudança do ponto de partida de onde habitualmente se situa a história da arte — o objeto artístico — para interrogações acerca das condições de produção desse objeto. Embora o texto não forneça um modelo abrangente ou sistemático para uma história da arte feminista, ele postula uma clara abordagem metodológica, reiterada em sua conclusão: ao enfatizar as condições institucionais, e não as individuais, para a realização ou a falta dela nas artes, forneceu um paradigma para as investigações que se seguiram após a sua publicação, sugerindo que fosse, de fato, institucionalmente impossível que as mulheres alcançassem uma excelência artística, ou sucesso, em pé de igualdade com os homens, não importando quão grande fosse seu talento. Esse texto foi um divisor de águas para os estudos da história da arte. “Nochlin acertou o problema há quatro décadas”, escreveu Eleanor Heartney em 2013. “Que o pensamento dela ainda é tão atual diz algumas coisas tristes sobre a cultura contemporânea” (HEARTNEY, 2013, p. 32).

Essa constatação nos fala da importância de análises desconstrutivas dos fenômenos de identidade e identificação, que se convertem em um aspecto importante do discurso visual. Além da subversão e inversão de símbolos, as estratégias contemporâneas recorrem também à invasão de fronteiras, unindo práticas cotidianas sociais com a crítica política, como procedimento e metáfora, ao interrogar como se dá a construção do significado dos objetos e dos sujeitos no interstício entre a percepção individual e a experiência coletiva. Tal postura supõe uma diversificação das diversas áreas de atuação da crítica em arte, para que através desse olhar seja possível radicalizar os questionamentos dos universalismos e bases excludentes de conhecimento, e talvez possibilitar um romper das formas de segregação epistêmica que fazem parte das humanidades e, particularmente, do campo artístico.

CAPÍTULO 3.1

Imagem e sexualidade: maneiras de ver, fazer e autorrepresentação

Pesquisar arte sob uma perspectiva de gênero vai inevitavelmente nos direcionar para demandas que abrangem os diferentes regimes de representação. Um recorte dessa pesquisa acaba por se concentrar na ideação sexista dos corpos femininos, e, finalmente, na autorrepresentação criada pelas próprias artistas, quando esse corpo representado tem algo de biográfico, quando passa a se considerar sujeito - e não apenas um objeto de deleite do olhar masculino. Ao olhar para essas produções me pareceu possível ensaiar alguns termos de uma história do autorretrato feminino. Para isso, é de extrema importância tomar conhecimento de tais obras e ter acesso a esses trabalhos, tendo em vista a contribuição que tantas artistas fizeram a respeito da imagem da mulher.

O fato de que podemos testemunhar a maneira que essas artistas se enxergavam, num mundo onde questões sociais e a própria arte foi amplamente dominada por uma cultura patriarcal, é revelador, não apenas do poder dessas imagens, mas também nos termos de comparação com o gênero do autorretrato contemporâneo, que segue ainda hoje renegociando os códigos de feminilidade e representação do corpo feminino.

Há mais de três décadas que pesquisadoras têm investigado o papel da mulher artista e a frequente marginalização da sua presença na historiografia, nos espaços de exposição e nos debates estéticos da arte ocidental. Entretanto, apontam para uma longa história na qual a representação do corpo feminino foi persistentemente apresentada como um local de prazer visual masculino. Ausentes como autoras e artistas, as mulheres estiveram sempre presentes nas representações, como objeto, tema, alegoria, musas, bem como em infinitas reproduções de nudez.

O grupo *Guerrilla Girls*²⁰⁸ utilizou esse mote como ferramenta de contestação em relação ao meio sexista dentro das instituições de arte. Em 2017 foi possível conhecer de perto suas produções, através de uma exposição no MASP: *Guerrilla Girls: Gráfica, 1985-2017*. Com curadoria de Camila Bechelany e Adriano Pedrosa, apresentou uma retrospectiva com 116 trabalhos do grupo, incluindo dois novos cartazes brasileiros, baseados nas suas obras mais conhecidas: *As vantagens de ser uma artista mulher* (1988/2017), *As mulheres precisam estar nuas para entrar no Met. Museum?* (1989) e o recente *MASP?* (2017). Este último (Fig. XX) aborda o contraste entre o pequeno número de obras de artistas mulheres expostas comparado ao grande número de nus femininos da coleção em exibição no MET de Nova York (5% e 85% em 1989, e 4% e 76% em 2012) e no MASP em São Paulo (6% e 60% em 2017).

Como já esclarecido anteriormente, é fato que na maior parte dos países ocidentais foi vetado por muito tempo o ingresso das mulheres às academias de arte, dificultando a aquisição de conhecimentos primordiais na sua formação e experiência, principalmente no que tange a questão do estudo de modelo vivo e do corpo nu. Mesmo nos ateliês particulares, não seria de bom tom para as moças. Dessa forma, suas necessárias competências para uma plena representação de corpos humanos ficariam obviamente deficitárias.

²⁰⁸ Grupo de artistas feministas anônimas formado em Nova York em 1985, tendo a missão de trazer a público o sexismo e a desigualdade de gênero e raça dentro da comunidade artística.



Fig. 86 – Guerrilla Girls. Material Gráfico, tamanho diverso. 2017. Imagem fotografada de catálogo. Acervo pessoal.

Lidar com tantas restrições era difícil, desde os estereótipos femininos a opiniões paternalistas sobre as habilidades das mulheres. Ainda hoje o artista masculino pode ser visto, de forma elogiosa, como o gênio excêntrico, o fora da lei ou o místico. As biografias escritas por Vasari são repletas de exemplos excêntricos, como no caso de Piero di Cosimo, que tinha medo de fogo e por isso era crudívoro, a exceção de ovos, que comia quarenta todos de uma só vez, cozidos junto – nas mesmas panelas que misturava suas tintas. Retraído e misógino, não gostava de conviver com mulheres. Esse fascínio pelo artista como inusitado ou um não-conformista continuou no século XIX, com a aparição do *boêmio* e do *flâneur*.

Tipos artísticos femininos são menos divertidos, e enfatizam o fato de que uma artista feminina era tanto uma artista desviante quanto uma mulher desviante, vista como, na melhor das hipóteses, pretensiosa e, na pior das hipóteses, uma bizarra transgressora da feminilidade. Ela fica no cavalete perdendo grampos de cabelo pelos punhados e se levando ridiculamente a sério, dada a qualidade de segunda classe de seu trabalho. Ou ela era vista como um prodígio (que tem conotações monstruosas e de exceção), como sexualmente suspeita (não é metade tão positiva quanto um boêmio), ou como uma amadora (que codifica a ideia de segundo nível).

O mito da criança prodígio figura em grande parte nas biografias de homens artistas. O talento de um menino também poderia demonstrar poderes quase miraculosos – como quando, segundo Vasari, Filippo Lippi tinha dezessete anos e conquistou sua liberdade desenhando o retrato de seu captor mouro. Ou um menino talentoso é aprendiz de um mestre famoso, garantindo assim a continuação da patrilinearidade²⁰⁹. Em contraste, a infância nas biografias de mulheres artistas tem um toque ligeiramente diferente, apontando para as verdades sociais que estão por trás dos mitos. Não há relatos de descobertas de jovens talentos femininos por pintoras consagradas, o que não surpreende, uma vez que críticos e historiadores tendem a ver mulheres artistas como aberrações isoladas da natureza, em vez de um elo de uma cadeia de artistas mulheres. O padrão professora-aluna também está ausente. No final do século 18, algumas das principais artistas mulheres precisavam de um mentor masculino para apresentá-la ao mundo da arte. A versão feminina do mito do talento infantil é mais simples, uma questão de notar que a artista teve acesso a arte desde muito jovem, como já vimos em alguns casos relatados nessa tese.

Esse mundo paralelo afetou os autorretratos das mulheres. Como membro minoritário da profissão, com treinamento deficiente, ciente de que suas obras seriam examinadas de forma mais severa que as dos retratistas masculinos, uma artista deveria pensar muito sobre a apresentação de si mesma. Produzir um autorretrato significava reconciliar o conflito entre o que a sociedade esperava das mulheres e o que esperava dos artistas. O problema para as

²⁰⁹ *Patrilinearidade* na arte é assunto de um artigo de 1991, de Mira Schor. Disponível em *Histórias da Sexualidade, Antologia do MASP* de 2017 (p.129).

mulheres - e o desafio - era que os dois conjuntos de expectativas eram diametralmente opostos. A resposta foi uma defensiva criativa. É somente compreendendo o desejo das mulheres de superar a crítica, antecipando suas respostas, que se pode começar a entender por que seus autorretratos se parecem com o que vemos.

Artistas abordaram as questões da diferença dentro do termo ‘mulher’, por meio de uma exploração da autoimagem que confronta estereótipos e proclama uma nova presença. Anna Waser (1678 – 1714) orgulhosamente inscreveu a informação que ela tinha doze anos quando executou o seu autorretrato de 1691 (Fig. 86). Para além da descrição formal dessa obra, fica evidente que ela sinaliza um tom de vaidade, algo inesperado de uma jovem dama, marcando um afastamento radical da norma, que seria a modéstia feminina. Isso por si só parece suficiente para ler essa imagem de forma diferente do que poderíamos fazer ao analisar um autorretrato masculino.

ALGUMAS PIONEIRAS

Embora os autorretratos de mulheres artistas antes do século XX possam parecer incomuns, eles não são raros. Ao procurá-los, nos deparamos com uma enorme galeria de mulheres pintoras empunhando seus pincéis, mostrando seus quartos e locais de trabalho, segurando suas paletas e encarando nosso olhar. Diferente do que muitos pensariam, elas produziram muita autorreflexão: é possível citar Sofonisba Anguissola, por exemplo, que pinta uma das mais longas séries de autorretratos, da adolescência à velhice, em plena Itália do século XVI. Um autorretrato intitulado *L’Auteur à ses occupations* e datado de 1789 mostra Marie-Nicole Vestier Dumont com paleta na mão e o filho em seu berço, demonstrando assim seu duplo papel, de mãe e artista²¹⁰. Entretanto, somente após o século XIX é que as mulheres puderam começar a adotar, com cautela, a figura pública de artista.



Fig. 86
Anna Waser.
Self-portrait. 1691.
Óleo sobre tela,
83 x 68cm.
Coleção Kunsthaus Zürich. Disponível
em <https://bitly.com/njZAh>

²¹⁰ Disponível para visualização em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marie-Nicole_Dumont_-_Auteur_%C3%A0_ses_occupationsFXD.jpg.

É surpreendente a variedade e originalidade das obras que podemos encontrar. São imagens que nos desafiam a considerar a evidência de que os autorretratos das mulheres são diferentes daqueles produzidos pelos homens - e são mais interessantes do que um olhar pouco treinado ou apressado poderia sugerir. Chamam a atenção para particularidades diferentes das produções de seus colegas homens, já que não são reflexões inocentes do que os artistas veem quando se olham no espelho. Essas imagens fazem parte da linguagem que artistas usam para estabelecer um registro, desde o simples “é assim que eu me pareço” até o mais complexo “é nisso que eu acredito”.

Artistas se autorretrataram por várias razões: para mostrar suas habilidades, como o espanhol do Meléndez exibindo orgulhosamente seu domínio do desenho; para se vangloriar de seu status, como Joshua Reynolds se pintando em suas vestes como Doutor em Filosofia depois de ter sido honrado pela Universidade de Oxford em 1773; para imitar mestres do passado, como Rembrandt em 1640, baseando sua pose em um retrato de Ticiano, ou para divulgar suas próprias crenças artísticas, como Baccio Bandinelli segurando um desenho de Hércules para mostrar seu respeito pela escultura clássica.

Algumas questões podem ser levantadas a partir da comparação entre os gêneros: Por que tantas mulheres artistas se apresentavam de maneira mais moderada, tão menos dramática? Por que as mulheres raramente se gabavam de suas habilidades? Muitas das diferenças pareciam estar relacionadas ao tempo. As imagens maternas tendiam a se agrupar no final do século XIX; as imagens musicais foram fortes no século XVI. Mas existem obras que parecem não ter nenhum equivalente masculino, como em uma representação de Artemisia Gentileschi (1593 – 1653) de si mesma como a personificação da pintura, ocasião em que dá vazão a um tipo de autorretrato que nenhum homem poderia habitar²¹¹.

Estratégias para garantir a perpetuação de autoria também eram utilizadas engenhosamente pelas artistas. É instigante o extraordinário caso dos *selfs* secretos da pintora belga Clara Peeters, nascida no século XVI, conterrânea de Antoon van Dyck. Ela deu um jeito de incluir seu nome e imagem em suas naturezas mortas, um dos poucos gêneros aceitáveis para uma mulher pintar. Em algumas telas, a assinatura surge cravada na lateral da figura fálica de uma faca, que normalmente aponta para algum outro elemento, como alcachofras, ou romãs, ou figos, que partidos ao meio, lembram, de forma não menos fascinante, uma genitália feminina. Além disso, se autorretratava em pequenos detalhes nos quadros, na face espelhada de uma taça, na tampa refletora de uma jarra, de forma que passaram despercebidos, por séculos, enquanto esquecidos em acervos ou expostos sem alarde em algum museu europeu (Fig. 87).

Era uma maneira de se autoafirmar como mulher e artista, para garantir que seria conhecida no futuro, ou, quem sabe, ironizando o fato de que os compradores de suas obras podem ter morrido sem nunca terem percebido que penduravam um autorretrato de uma artista mulher na parede de casa. No Brasil, onde as mulheres só adentraram na academia após a Proclamação da República, temos poucas pioneiras do gênero antes do advento modernista. No entanto, chama a atenção uma peculiar obra de Abigail de Andrade (1864-1890), *Um canto do meu ateliê* (1884), em que se retrata no exercício da profissão, pintando um vaso com flores enquanto conversa com a figura de outra mulher, que aparece em pé numa janela, no ponto esquerdo onde a tela se ilumina. Para Ana Paula Cavalcanti Simioni, a posição da artista, de costas para o espectador, negaria sua identidade (SIMIONI, 2015, p. 103). Entretanto, me parece que se há algo a ser negado, é a maneira habitual de ser vista: não está posando como um corpo atrativo para o olhar masculino, preferindo se retratar como uma artista, imune ao olhar masculino²¹².

²¹¹ *Autorretrato como Alegoria da Pintura* (1638-39). Disponível para visualização em https://pt.wikipedia.org/wiki/Autorretrato_como_allegoria_da_pintura#/media/Ficheiro:Self-portrait_as_the_Allegory_of_Painting_by_Artemisia_Gentileschi.jpg.

²¹² Disponível para visualização em artigo de Simioni, página 11, em <https://www.anpocs.com/index.php/papers-29-encontro/gt-25/gt15-21/3753-asimioni-os-generos/file>.



Fig. 87 – Clara Peeters.
Still life with Flowers, Gilt Goblets, Coins and Shells (e detalhe). 1611-12.
Pintura à óleo. 59,5 x 49cm.
Museu do Prado. Disponível em <https://bityli.com/cKQjA>

MODERNAS, NUM MUNDO NEM TANTO

Uma grande mudança veio com o século XX, com um novo tipo de mulher, mais independente e livre das noções convencionais de comportamento feminino. Gwen John, sem um tostão no começo do século, ganha dinheiro ao posar nua para Rodin e custear seus estudos. Paula Modersohn-Becker deixa seu marido artista na Alemanha para acompanhar o desenvolvimento da vanguarda em Paris. Suzanne Valadon descobre seu talento para o desenho e, incentivada pelos pintores para quem modelava, inicia uma nova carreira como artista.

Quando colocaram seus cavaletes ao lado dos homens nas aulas de arte, começaram a sentir que podiam expressar seus interesses e maneiras de ver as coisas, que era definitivamente diferente. Há uma sensação de quebra de tabus à medida que o século começa. A entrada acelerada das mulheres no mundo da arte na virada do século coincide com o nascimento da psicanálise, e certamente deve haver um elo entre o novo interesse no autoconhecimento e a repentina erupção dos autorretratos femininos. Finalmente, a popularização da fotografia iria contribuir muito para essas questões. As câmeras dos anos entre guerras eram frequentemente usadas em autorretratos como uma poderosa extensão do corpo. Em 1925, Germaine Krull (1897 - 1985) fotografa a si mesma com cigarro e câmera, um gesto clássico aplicável afinal a ambos os sexos, que resume brilhantemente a imagem do fotógrafo - e das fotógrafas - no entre guerras (Fig. 88).



Fig. 88
Germaine Krull
Autoportrait à l'icquette, 1925.
Coleção Christian Bouqueret.
Centre Pompidou, Paris.
© Estate Germaine Krull, Museum Folkwang, Essen.

Mas não foi fácil. Em 1919, enquanto a ideia de independência feminina estava sendo debatida publicamente, Walter Gropius, diretor da vanguardista escola alemã Bauhaus, afirmava que as mulheres não eram fisicamente nem geneticamente qualificadas para certas artes, já que pensavam em duas dimensões, em comparação com os parceiros masculinos, que poderiam fazê-lo em três (!)²¹³. Frequentemente comemorada por sua educação progressiva e pela inclusão de mulheres em seus cursos, a Bauhaus também perpetuou assimetrias, assumindo que mulheres eram inferiores e deveriam atuar principalmente nas chamadas áreas “femininas”, com foco principalmente na disciplina de têxteis. Dessa maneira, foram os homens da Bauhaus que entraram para a história. Nomes como Klee, Kandinsky, László Moholy-Nagy seguem bem conhecidos, enquanto suas colegas permanecem nas sombras.

Ainda assim, são as artistas modernas que estabelecem as bases que irão dar o ponto de partida a fim de reconfigurar discursos e definições sociais conflitantes, examinando os papéis construídos e mediados das mulheres, e buscando novas e diferentes interpretações de seus próprios corpos, de seu olhar e lugar no mundo, voltando-se para o corpo feminino como proposição principal de suas experiências. Questões de gênero, sexualidade e maternidade foram abordadas pelas mulheres por meio da autorrepresentação, bem antes do surgimento das ondas feministas, nos anos de 1960 em diante.

Foi dessa maneira que a artista alemã Paula Modersohn-Becker (1876 – 1907) confrontou a nudez feminina em um autorretrato de 1906. Formada através da mesma herança pós-impressionista que a arte *d'A Ponte* e do fauvismo, essa pintura é surpreendente ao compararmos com as mulheres objetificadas ou desfigurados que seus colegas artistas costumavam conceber. Para além da carne nua feminina, transparecem detalhadas características de um ser humano poderoso e determinado. Rara é a imagem de uma mulher nua cuja cabeça suplanta tanto o corpo. Raro, é claro, na arte masculina. Suzanne Valadon, Sonia Delaunay-Terk e outras mulheres desse período costumavam pintar mulheres novas e idosas, nuas ou vestidas. Paula pinta mulheres e crianças. Mulheres que não são nem santas nem prostitutas, mas figuras desprovidas de qualquer arquétipo ou padrão masculinista. Seu marido, um pintor paisagista, não entende suas pinturas. Ele segue vendendo, na Alemanha, ao contrário dela; mas a apoia e sustenta suas experiências vanguardistas. Paula vendeu uma pequena tela ao amigo de muitas correspondências e confidências, Rainer Maria Rilke, que a apresentou a Rodin e outros artistas em Paris. Ainda assim, apesar de escrever crítica em arte, Rilke não teceu nenhuma linha sobre ela, a não ser uma dedicatória *post mortem*²¹⁴.

Ela foi a primeira artista mulher a pintar retratos de mulheres nuas e cenas maternas de mães com crianças dessa forma, algumas em frontalidade total, o que era inovador. Em 1906 ela irá se retratar nua e gestante, na pintura *Autorretrato no sexto aniversário de casamento* (original em alemão). Na pintura, ela olha diretamente para nós, sem malícia. O colar redondo com pedras ovais contrasta com a barriga saliente. Seu olhar parece nos pedir para nos juntarmos à avaliação franca que faz de seu corpo e, portanto, dela mesma. Embora tenha nascido na era vitoriana, sua motivação para se retratar nua foi se desafiar a encontrar e alcançar sua própria linguagem visual (Fig. 89).

Ela ainda não estava grávida, mas um ano depois daria à luz a sua única filha. Dias mais tarde, acabaria falecendo em decorrência de uma embolia pulmonar, aos 31 anos. O autorretrato de Modersohn-Becker oferece uma série de mudanças pioneiras na maneira como percebemos o corpo feminino. O nu feminino, na tradição ocidental, era pintado para o homem ver, e o objetivo era atrair seu desejo sexual ou apreciação da figura diante dele como um objeto desse desejo. Modersohn-Becker quebra essa tradição, sendo esse o primeiro autorretrato

213 GROPIUS, 1919. Manifesto e programa da Bauhaus. Disponível em: <http://mariabuszek.com/mariabuszek/kcai/Constr-Bau/Readings/GropBau19.pdf>.

214 Ela teria vendido somente cinco telas em vida. Em menos de dez anos como pintora, produziu cerca de 750 telas e cerca de mil desenhos e esboços.

de uma mulher grávida e despida conhecido da arte ocidental. Mas por que nunca ouvimos falar dela?

Este trabalho não foi exibido ou conhecido da crítica até décadas após sua morte. As suas últimas pinturas, retratando mulheres nuas e crianças, descobertas logo após sua morte, eram surpreendentes até para os amigos vanguardistas, que não sabiam o que fazer com elas. Em 1927 foi inaugurado, em Bremen, um museu em seu nome, o primeiro dedicado a uma artista mulher, tendo sofrido ataques posteriores durante o nazismo, que consideravam sua obra expressionista parte da conhecida lista indesejada de "arte degenerada".

É possível fazer uma leitura dos autorretratos como versões pintadas de autobiografias, uma maneira da artista apresentar uma história sobre si mesma? A autobiografia pode ser baseada em fatos, mas a necessidade do autor de contar um conto confiável e compreensível torna a obra final tão engenhosa quanto um romance. O espectador de um autorretrato deve poder ler o vocabulário de pose, gesto, vestimentas, mobiliário, acessórios, local, expressão facial, verificando-o de acordo com as ideias de sua época. Tomando essas imagens a sério, devemos nos perguntar por as artistas haviam escolhido se retratar dessa ou de outra maneira.

Nos próximos exemplos de artistas que costuro a essas reflexões, a análise se dará sobre mulheres que usaram suas próprias imagens para explorar e expandir novos significados dentro da produção em arte. Ao fazê-lo, tornaram visíveis subjetividades complexas, multifacetadas, fragmentadas e diversas, implicado no complexo entrelaçamento dos papéis de sujeito e objeto que desempenhavam. Para as mulheres, essa interação é particularmente distinta, podendo interferir e/ou redefinir seus papéis como sujeitos falantes de uma cultura masculina, para dizer que estavam aqui, para inserir-se como praticantes dentro do que entendemos como vanguarda. Elas não só desafiaram os olhares, como se reapropriaram de tropos convencionais da arte como costumeiramente a conhecemos.

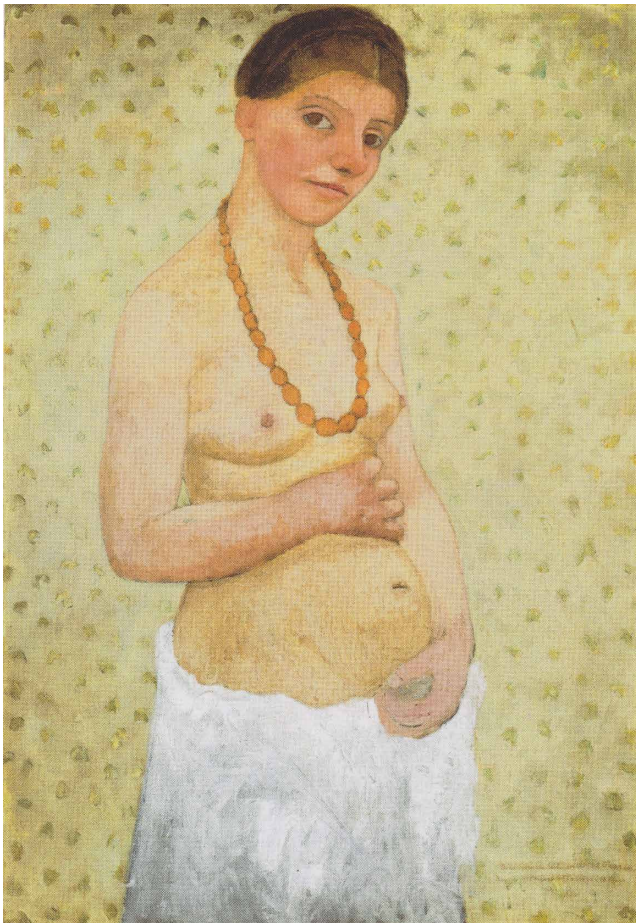


Fig. 89 - Paula Modersohn-Becker. *Selbstbildnis am 6. Hochzeitstag*, 1906. Óleo e têmpera sobre cartão. 101,8 x 70,2cm. Coleção Paula Modersohn-Becker Museum, Böttchersstraße/Bremen/Alemanha.



Imogen Cunningham

(1883 – 1976)

As mulheres têm desempenhado um papel importante na história da fotografia, e um dos motivos, como já explicitiei, foi a desconsideração inicial desse meio de expressão dentro do campo das artes tradicionais. Ainda assim, a ideia segundo a qual a fotografia, instrumento de reprodução físico-química, teria sido uma simples questão de técnica e, portanto, “de homem”, também causava impedimentos. Se arte “séria” não era para mulher e “técnica” também não, sobrava a elas o que o manual secular do patriarcado ditava.

O caso de Imogen Cunningham é único em diversos aspectos. Seus conhecimentos de química e formação científica foram um elemento fundamental na qualidade de suas imagens, mas seu interesse pela arte - desenvolvido desde os primeiros anos de vida - refletiu-se nos diversos gêneros a que se dedicou por sete décadas, desde os nus, os autorretratos constantes por décadas, as fotografias de rua, retratos de celebridades até as fotografias botânicas, numa intersecção admirável entre ciência e estética.

Cunningham nasceu em Portland, Oregon, Estados Unidos, em 12 de abril de 1883. Recebeu seu nome de *Imogena*, uma das personagens principais de William Shakespeare em *The Tragedy of Cymbeline*. Seu pai era um homem peculiar. Embora sem educação formal e um simples trabalhador, era leitor voraz, livre-pensador, teosofista, espiritualista e vegetariano. Incentivava os estudos e leitura dos filhos, e mesmo com dificuldade pagou por aulas de desenho para Cunningham, que na infância já reproduzia as ilustrações de Gustave Doré, a partir de uma edição antiga do *Inferno de Dante*. Viúvo e com 3 filhos, casa-se de novo por correspondência e leva toda a família para morar numa comunidade idealista, a colônia cooperativa de *Puget Sound*. Aos 18 anos matriculou-se em um curso de fotografia por correspondência. As aulas incluíam uma câmera de madeira de 4 x 5 polegadas, seu primeiro equipamento fotográfico. Seu pai seguiu a apoiando, construindo um quarto escuro para revelação.

Em 1903 ela se matricula em Química na Universidade de Washington em Seattle, o que resultou em um trabalho final que publicou sob o título de *Modern Processes in Photography*. Nesses anos, vê uma exposição da fotógrafa pictorialista Gertrude Käsebier (1852 – 1932), e decide voltar a fotografar profissionalmente. Ela fica particularmente tocada pela imagem *Blessed Art Thou Among Women* (1899). De 1907 a 1909 ela acaba trabalhando como técnica fotográfica no Edward Curtis Studio (em itálico o nome do estúdio), um retratista referência em imagens dos habitantes originais norte-americanos. Em seguida, consegue uma bolsa de

estudos do *Washington Women's Club* para fazer pós-graduação em química em Dresden, onde estuda entre 1909 e 1910 na *Technische Hochschule* sob a tutela de Robert Luther. Em 1910 conclui sua tese de doutorado *Aboth the Direct Development of Platinum Paper for Brown Tones* (Sobre o desenvolvimento do platinótipo para tons de marrom).

Cunningham foi uma das poucas fotógrafas a expor nacional e internacionalmente durante as primeiras três décadas deste século. Sua primeira exposição individual foi no Brooklyn em 1912. No entanto, como Margareta Mitchell aponta em sua introdução no livro *After Ninety*, de 1977 (uma compilação de retratos que Cunningham documentou sobre pessoas nonagenárias), a artista já estava em seus oitenta anos quando a sua reputação veio realmente a ser considerada. Nesse último trabalho, publicado um ano após sua morte, aos 93 anos, ela explora seus contemporâneos, fazendo retratos que se relacionam com o trabalho da pouco conhecida Lisette Model (1901 – 1983) e da fotógrafa do cotidiano, Diane Arbus (1923 – 1971), em particular o retrato de Irene “Bobby” Libarry, exibindo suas numerosas tatuagens (Fig. 90), inspirando-se em quem já havia se inspirado nela, numa troca generosa de influências.



Fig. 90
Imogen Cunningham. Irene “Bobby” Libarry. 1976. © 2021 IMOGEN CUNNINGHAM TRUST

Somente em 1974 ela recebeu o prêmio *Distinguished Alumnus* de sua alma mater de 1907, a Universidade de Washington²¹⁵. Durante esse último retorno ao noroeste nativo do Pacífico, ela encantou dignitários, críticos e o público como uma mulher gentil, ágil e espirituosa. Classificada como uma entre os grandes fotógrafos americanos, ela foi bolsista da *National Academy of Arts and Sciences*, obteve doutorado honorário em artes plásticas pelo *California College of Arts and Sciences* e pelo *Mills College* e recebeu a bolsa Guggenheim aos 87 anos.

Cunningham é uma das maiores figuras da fotografia do século 20, de uma estatura que pode ser medida pela escola que ela deixa e pelos trabalhos que inspira. O fato de ter se tornado uma fonte de motivação para Diane Arbus, Francesca Woodman e Vivienne Maricevic é uma prova de sua herança visual. Dedicada à poesia da forma, seja a humana, vegetal ou industrial, a sofisticação e a intensidade de seus contrastes e experiências estabelecem um estilo único, mas que de alguma forma ficou por décadas silenciado em algum lugar entre os trabalhos de Edward Weston e Alfred Stieglitz²¹⁶. Entre as obras que produziu estão várias que podem ter influenciado o pensamento surrealista de Georges Bataille. No início da década de 1920 ela fez vários estudos de flores, *close-ups* meticulosamente executados e iluminados, o que particularmente pode ter estimulado o ensaio de Bataille de 1929, *Le langage des fleurs* (A Linguagem das Flores), publicado na 3ª edição da revista *Documents*²¹⁷. Em entrevistas, bem como no site mantido pela fundação *Imogen Cunningham Trust*, ela conta que durante esse período estava com três filhos pequenos, seu primogênito e os gêmeos, nascidos pouco depois. A maternidade lhe obrigou a ficar em casa, e foi assim que decidiu fotografar o que estava ao alcance, como o jardim da casa, que também cultivava. Voltar seu olhar para as plantas não era algo novo: foram fotos botânicas feitas para a universidade que haviam pago a sua faculdade inicial em química.

É intrigante que uma mulher artista com todo esse corpo de trabalho, pioneiro e realizado por décadas, ainda hoje não seja conhecida fora dos meios acadêmicos que possam vir a pesquisar fotografia, e mais especificamente, estudos restritos aos EUA. Minha experiência pessoal motivou parte dos questionamentos que levanto constantemente, e nesse caso em especial, vim a conhecer essa artista ao acaso, quando estava estudando sobre o artista Robert Mapplethorpe e suas fotos de flores da década de 1980 (Fig. 91).

Na busca de imagens em alta resolução através de aplicativos de pesquisa por imagem reversa, encontrei comparativos que me levaram as fotos de Imogen Cunningham. Toda uma contestação subversiva e pós-moderna que eu havia lido sobre as fotos de plantas, corpos e erotismo de Mapplethorpe me pareceram de um cinismo tão descarado e de uma teoria tão superficial que, por desgosto, decidi não focar em achar culpados, provas de plágio ou omissão de referenciais. Ainda que Cunningham se interesse por descontextualizar o corpo e converter as formas orgânicas em contornos e valores plásticos, quase estóicos, enquanto Mapplethorpe está mais interessado em erotismo e genitalidade, flertando com a pornografia, o resultado das fotografias dele e a base de suas técnicas foram substancialmente orientadas pelas pesquisas de Cunningham. Isso acabou me levando para outro caminho, que resulta na costura dessas novas narrativas, todas ignoradas por um mesmo sistema - que eleva a arte de homens e ignora a de mulheres. Gloria Crespo MacLennan, escritora e documentarista, afirma que Cunningham

215 Mais recentemente, a Universidade de Washington renovou o antigo anexo *Johnson*, e o rebatizou de *Imogen Cunningham Hall*. Adequadamente, abriga o Centro de Informações da Mulher.

216 Outras artistas, como Consuelo Kanaga (1894 - 1978), Alma Lavenson (1897 - 1989) e Sonya Noskowiak (1900 - 1975), que integraram com Cunningham o coletivo *f / 64* (1932), também seguem esquecidas. O coletivo *f / 64* recebeu o nome da abertura do diafragma que, em combinação com o filme de placa de grande formato (8 x 10"), gerava uma ampla profundidade de campo, aludindo à precisão e nitidez da forma, acima de qualquer outra consideração.

217 Editada por Georges Bataille em conjunto com Michel Leiris e Carl Einstein nos anos de 1929 e 1930 em Paris, foi uma importante publicação e projeto que repensou diversas questões da linguagem visual e da imagem, sobretudo a figuração do ser humano e os conceitos da forma e do informe. Aqui o escritor reflete sobre a "obscura resolução vegetal" oferecida pelas flores, sua "presença real inexprimível"; as flores para Bataille têm "o estranho privilégio de revelar a presença do amor", embora seu ensaio considere a possibilidade de uma beleza inferior, baseado no fato de que as flores logo apodrecem. Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32951f/f223.item>

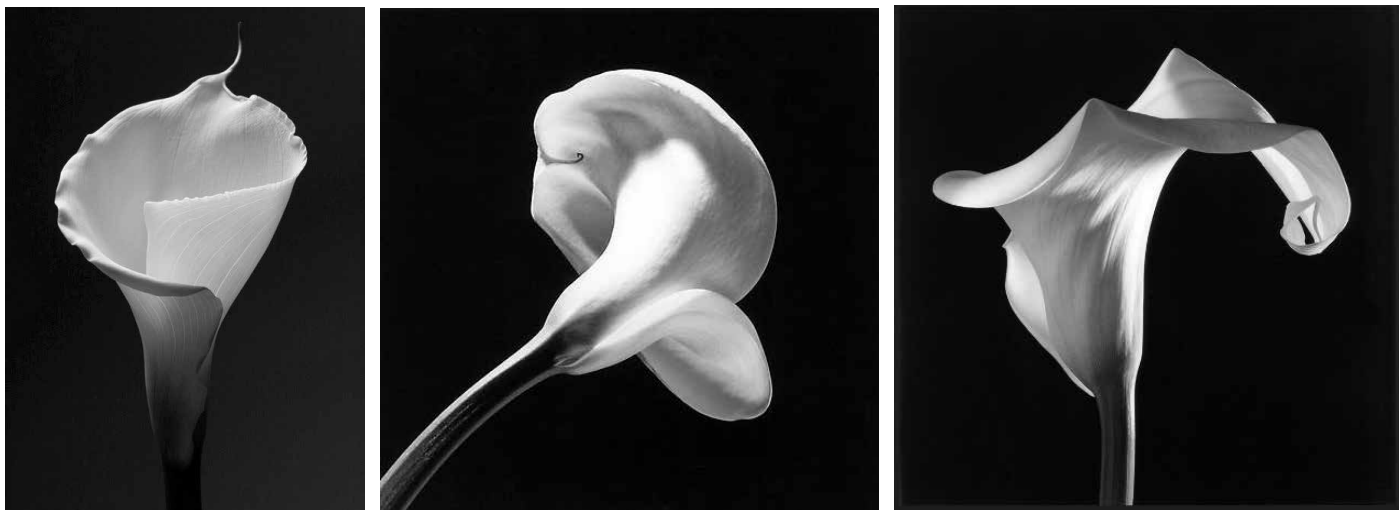


Fig. 91 - Fotografias da série *Calla Lily* de Robert Mapplethorpe, década de 1980. A última, assinada e datada de 1987 (4/10), nas medidas de 48,9 x 48,9 cm, vendida em 2020 por 50.000 USD, pela *Sothebys*.



Fig. 92 - Imogen Cunningham. *Calla, Calla with Leaf, Magnolia Bud 2*. Décadas de 1920 e 1930. © 2021 IMOGEN CUNNINGHAM TRUST.

(...) fotografou com o olhar de uma mulher, permanecendo alheio à visão masculina que dominava a indústria da fotografia na época. Assim, seus nus se distanciam do obscuro, da objetivação do corpo da mulher associada à sexualidade, procriação ou divindade e revelam o valor e a beleza do próprio corpo, seja ele masculino ou feminino. O artista busca a beleza por meio das formas. (MACLENNAN, 2017, *El País*)²¹⁸.

As fotografias de Imogen Cunningham podem ser compradas, em impressão em platina, no maior tamanho, por até 4.500 USD, diretamente em contato com a fundação que mantém o website e a galeria online. Um original, por 10.000 USD. Enquanto isso, uma foto praticamente igual, feita 60 anos depois por um artista homem, alçado à gênio por sua postura contestadora e *underground*, é vendida por 11 vezes mais. Entendam que minha postura não está interessada tanto em comparar as obras em si, mas sim no valor simbólico atribuído de forma tão diferente entre composições semelhantes, uma protagonizada por um artista homem cultuado e outra por uma velha senhora nascida na era vitoriana. Deste modo, me encontro compelida a ilustrar de forma literal o que digo, através das obras de ambos, trazendo ao menos três trabalhos de fotografias da série *Botanicals* de Cunningham, a que sugiro maior apreciação online²¹⁹ (Fig. 92).

Entre 1906 e 1915, antes de estar casada e com filhos (quando fotografa as plantas de seu mundo privado, agora reduzido), Cunningham produziu, além de retratos comerciais²²⁰, um grande conjunto de fotografias pictóricas e de caráter simbolista, completamente opostas a busca de uma estrutura formalista posterior. Elas retratam seus amigos vestidos como personagens míticos em cenários bucólicos, inspirados nos escritos de William Morris, como em *The Suppliant* (1910) e *On Mount Rainier* (1915). Seus primeiros nus têm conotações pictóricas claras, com borrões suaves e técnicas de impressão elaboradas, destinadas a acentuar emoções. Ainda que tenha mudado seu olhar, técnica e enquadramentos em diversos momentos em que fotografou a nudez, este tema seria um dos principais eixos de sua trajetória. Isso gerava muitas críticas, por se atrever a fotografar nus de homens ou mulheres, temas considerados tabu na ainda rígida sociedade moralista americana do início do século XX.

Seu autorretrato, deitada nua na grama em algum pedaço escondido no campus da universidade (Fig. 93), parece mais um conto poético transformado em imagem, sobre uma relva com dentes-de-leão. Nesse sentido, ela nos apresenta uma sofisticada interação entre representação e identidade, dentro do argumento vanguardista, além de uma das pioneiras no autorretrato fotográfico nu²²¹. Novamente devo lembrar que o autorretrato está implicado no complexo entrelaçamento dos papéis de sujeito e objeto, que a mulher sempre desempenhou nas representações. Atuar em ambos os papéis, simultaneamente, é encenar intervenções cruciais. Este ponto é finalmente trazido ao longo da análise dessa artista, e o identifico de maneiras variadas através de Cunningham.

As representações em todas as suas diversas formas (literárias, pinturas, fotografias), permitem examinar a interação entre imagem e o autor da imagem, entre a representação

²¹⁸ Disponível em https://elpais.com/cultura/2017/12/06/babelia/1512560913_415601.html

²¹⁹ Disponível em <https://www.imogencunningham.com>

²²⁰ Quando retorna da Europa desembarca em Nova York e conhece vários fotógrafos artistas, mas decide voltar para Seattle, com apenas doze dólares na bagagem. Ainda assim consegue abrir seu estúdio fotográfico comercial, tornando-se, além de tudo, dona de seu próprio negócio.

²²¹ Outro exemplo, datado de 1905 ou 1907, é o autorretrato de Anne Brigman (1859 – 1960), sob o título de *The Source*, também em estilo pictórico. Outros autorretratos em nudez, como *Soul of the Blasted Pine* datam do mesmo ano de Cunningham: 1906. Por associação ao conceito dessa tese, veja *The Spider's Web* (1908), foto especialmente desorientadora de uma mulher entre fendas de quenions desérticos e envolta em um véu texturizado, que provavelmente alude às lendas dos nativos americanos que veem as aranhas como símbolo da energia feminina - tecelãs do destino e da criação. Mais especificamente, pode fazer referência a Iktomi, uma aranha que os Lakota Sioux acreditam ser um espírito sobrenatural que se transforma em forma humana. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/151717243@No4/35973756742>.

do sujeito e o próprio sujeito. Podemos hoje questionar o impacto da identidade sexual na produção fotográfica, em termos de territórios e estratégias: territórios de gêneros - físicos e simbólicos, estratégias de sucesso crítico ou comercial e de alargamento dos perímetros da experimentação criativa. Nessa imagem de si, a autora é também a criadora da cena. Além disso, ao encenar sua foto de forma onírica, mas num lugar aberto e público, podendo até ser descoberta, podemos quase vislumbrar uma das primeiras formas registradas de arte performática.



Fig. 93 - Imogen Cunningham. *Self-portrait*, 1906. © 2021 IMOGEN CUNNINGHAM TRUST.

Oito anos depois, a fotógrafa e seu então marido viajam para o Parque Nacional Mount Rainer. Apesar das baixas temperaturas, ele posou nu para sua esposa. Dias depois, uma dessas imagens ocuparia as páginas do *Town Crier*, publicação de Seattle dedicada à arte e à cultura (Fig. 94). A jovem artista tornou-se assim um dos primeiros fotógrafos a mostrar o corpo nu masculino. A reação foi imediata, causando escândalo e recebendo duras críticas em outras publicações, já que não era aceitável que uma mulher fotografasse um homem nu - embora a prática oposta fosse bastante comum. Ainda que estejamos vendo um corpo masculino, de certa forma vemos o olhar da artista, ou através do que ela vê. É a negação do *male gaze*. E isso foi de um ineditismo igualmente importante.

Entre o fascínio pela modernidade, típico do início do século 20, e o interesse pela geometria, Imogen Cunningham passou a trabalhar mais com a lógica da Nova Objetividade. Nessa época, ela cria *Triangles* (1928)²²², uma composição de um nu geometricamente arranjado e que brinca com ângulos e curvas. É um estudo de forma, padrão, luz e sombra, que preserva - apesar de tudo - o calor e a sensualidade do corpo, e que irá se refletir em outros trabalhos. Em 1934 ela é convidada a trabalhar para a revista *Vanity Fair* em Nova York, que era a quintessência da sofisticação e do visual modernista cotado pela cultura popular. Em uma de suas últimas entrevistas ela diz, no *The Tonight Show* de 1976: “Eles [a *Vanity Fair*] me perguntaram o que eu gostaria de fotografar. Eu disse: Homens feios. Eles não reclamam de nada”²²³.

²²² Disponível em <https://www.imogencunningham.com/library/nudes/>.

²²³ Disponível em <https://www.sfmoma.org/watch/imogen-cunningham-on-the-tonight-show-with-johnny-carson/>.



Fig. 94 - Imogen Cunningham. *Roi on the Dipsea Trail*, 1918. © 2021 IMOGEN CUNNINGHAM TRUST

O marido não concordou com o novo projeto profissional, não suportando o aumento da independência da esposa, o que resultou em um divórcio. Mas também resultou em uma variedade de retratos de celebridades como Marta Graham, Spencer Tracy, Frida Kahlo, Alfred Stieglitz, o presidente Hoover, Gertrude Stein, August Sander, Man Ray, Edward Weston, Jules Romain, Morris Grave, entre outros, registrados de forma precisa, direta e sem o glamour *holliwoodiano*, sendo precisamente o fator de seu sucesso. Entretanto, isso não significava que ela recebia muito por essas fotos. A historiadora em arte Susan Ehrens conta que, na década de 1930, quando ela começou a fotografar para a *Vanity Fair*, Cunningham estava vendendo seu trabalho por dez dólares por foto. Seu colega Edward Steichen, por outro lado, estava ganhando 35 mil dólares por ano como fotógrafo-chefe²²⁴.

Considerada a primeira mulher fotógrafa profissional, Cunningham passou do pictorialismo à fotografia direta, do surrealismo à precisão do grupo *f/64*, do retrato de estúdio à fotografia de rua. Sua fotografia botânica é considerada uma das melhores do mundo, escapando da beleza naturalmente intrínseca do tema, optando por captar abstrações precisas e sensuais, sublinhadas pela suntuosidade da impressão em platina. Pouco se fala do seu proto-feminismo: data de janeiro de 1913 um artigo-manifesto de sua autoria, publicado sob o título *Photography as a Profession for Women*, no periódico *The Arrow (Journal of the Pi Beta Phi)*, vol. 29, nº 2 (p. 203-209). Ela ainda lecionou e colaborou por muitos anos na *California School of Fine Artes* e colaborou com várias entidades educativas, inclusive uma escola para crianças cegas – falando sobre imagem.

Essa é uma artista que esteve ativa durante três quartos do século 20, o que já é uma conquista em si, mas interessa o fato de que ela produziu diversos autorretratos, durante toda sua vida, numa constante busca de um modo de se representar, tanto como “mulher” quanto como “artista”. Em 1910, por exemplo, ela se fotografa vestida com gola de renda, em um espaço interno com baixo-relevo na parede atrás de si e um caderno aberto no colo. O trabalho combina três tropos e revela o quão difícil deve ter sido, ainda que libertador. Primeiro, ela é a mulher de classe média, bem vestida em um espaço interior; segundo, ela é a artista (amadora, talvez) com obras de arte e cadernos de desenho ao seu redor; e, em terceiro lugar, ela é o sujeito da obra e a fotógrafa²²⁵.

224 Disponível em <https://www.artnews.com/feature/imogen-cunningham-why-is-she-important-1234571453/>.

225 Disponível em <https://www.imogencunningham.com/content/feature/149/artworks-2283-self-portrait-1910/>.

Não é novidade explorar a relação entre fenomenologia e artes visuais, mas as pesquisas recentes nessa área reformulam os temas com implicações sociopolíticas particularmente interessantes. Em seu estudo sobre corpo e práticas artísticas femininas, a historiadora em arte Rosemary Betterton incorpora teorias da subjetividade como base para desenvolver estratégias de leituras do trabalho das artistas, que não as tornariam meramente “corpos/objetos” de investigação.

Cunningham se fotografou atrás da câmera ou posando para ela; produziu autorretratos usando espelhos, revelando sua identidade, mas, ao mesmo tempo, confrontando-a com a evidência de que a unidade do “eu” é ilusória (FABRIS, 2004). Contemplou sua sombra como um sujeito autor, em fotos onde retrata outras pessoas, mas considera o contorno de si matéria primordial da foto (nomeando-as de *Self Portrait*). Usou dupla exposição, brincando com a questão do tempo e da idade, produzindo um tipo de autorretrato duplo, com mais de 70 anos de diferença. Ela chega a um acordo consigo mesma como sujeito e objeto do trabalho, de forma a mostrar a mulher que está por trás da câmera olhando para o espectador e a modelo conforme ela escolheu mostrar. Passamos assim a examinar mais criticamente as hierarquias dos sentidos daquilo que vemos e a construção dos sujeitos dentro das imagens culturais.

Talvez esse corpo, retratado tantas vezes e de forma não disponível, seja parte do motivo do desaparecimento de Imogen Cunningham com o passar do tempo histórico. Essa senhora longeva e madura em sua arte, praticamente invade a cena artística contemporânea, de um século a outro, e continua a se fotografar enfrentando não só a misoginia do seu meio profissional, como o etarismo cultural. Atualmente debatemos essas questões identitárias, mas nas décadas de 1950, 60 e 70 não havia espaço para “mulheres velhas” no imaginário da construção daquilo que vende, e do que supostamente é entendido como desejado no campo da imagem. Somado a isso, quando sua arte recebe atenção ou retrospectivas, é comum buscarem os primórdios das suas obras e imagens de si enquanto jovem na divulgação – uma afronta a imagem de uma artista que trabalhou até a última semana de sua vida fotografando, aos 93 anos.

Para além desse ocultamento, é relevante apontar que em 2017 foi realizada uma exposição no Museu de Belas Artes de Boston, mostrando parte de sua série de nus. Postadas no Instagram, como parte de sua publicidade, as fotografias foram censuradas por transgredir as regras de decência, que não consegue distinguir entre arte e pornografia. Finalmente, encerro mais essa trama com duas imagens “irmãs”, realizadas no decorrer de sua carreira, que seguramente protagonizam o conceito do autorretrato como uma prática da constante construção da identidade da mulher artista (Fig. 95 e 96).



Fig. 95
Imogen Cunningham
Self Portrait 2, 1932
© 2021 IMOGEN CUNNINGHAM TRUST



Fig. 96
Imogen Cunningham
Self Portrait 2, 1974
© 2021 IMOGEN CUNNINGHAM TRUST



Toyen (Marie Čermínová) (1902 – 1980)

Robert Benayoun a chamou de “filha dela mesma”. Breton dedicou uma comovente descrição dela em um ensaio de 1953, publicado em seu Surrealism and Painting: “Toyen, que me cativa toda vez que penso nela; a marca de nobreza que estampa seu rosto, o tremor profundo dentro dela, coexistindo com uma resistência dura como pedra aos ataques mais violentos, seus olhos que são pontos cardeais de luz”. Seus retratos, tirados durante seus dias de estudante em Praga ou em Paris, onde viveu após a Segunda Guerra Mundial, captam uma expressão constante de seriedade, dignidade e perspicácia, em um rosto largo que emoldura olhos escuros e intensos. (CHADWICK, 1988, p. 277).

O protagonismo dessa artista na vanguarda tcheca durante os anos 1920, e no movimento surrealista francês de 1935 até sua morte em 1980, a torna única entre as mulheres associadas aos movimentos de vanguarda. Toyen participou ativamente dos aspectos teóricos e políticos do surrealismo e foi uma das poucas artistas ativas no grupo depois da Segunda Guerra. No entanto, sua carreira é pouco conhecida do lado de cá do Atlântico; exposições são raras mesmo na Europa Ocidental e muito pouco foi escrito sobre ela em inglês. Em português, salvo um único artigo que publiquei em 2017, *Um eclipse e três estrelas da manhã: Duprey, Toyen e Breton unidos em Sacrilégio*, desconheço outros trabalhos de referência²²⁶. As pinturas de Toyen estão entre as mais enigmáticas produzidas no círculo surrealista. Ainda assim, tentarei esboçar uma leitura associada a temática da autorrepresentação nas próximas linhas.

Maria Čermínová nasceu em Praga, no distrito de Smíchov, no ano de 1902. Ela abandona sua família aos dezesseis anos e vive entre grupos anarquistas que estão surgindo na cidade²²⁷. Depois de frequentar a *Ecole des Arts Decoratifs* por um breve período, durante a qual trabalha como operária em uma fábrica de sabão, ela abandona as aulas formais. Seu encontro em 1922 com o artista e escritor Jindrich Styrsky foi decisivo. Seus nomes estão inextricavelmente ligados ao desenvolvimento da arte de vanguarda em Praga após a Primeira Guerra Mundial²²⁸. Os muitos textos poéticos e teóricos de Styrsky, inúmeras

²²⁶ Como parte de meu interesse em artistas e cultura eslava, esse texto foi publicado em um periódico sobre literatura e cultura, dentro do escopo dos livros de artistas e livros como objetos de arte. Veja em <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/scriptorium/article/view/29089>.

²²⁷ Essas informações são descobertas com auxílio da pesquisa em ficha criminal da época, já que ela se envolveu com grupos comunistas e anarquistas anti-stalinistas.

²²⁸ O casal colaborativo e inseparável nunca revelou aspectos de sua vida privada; não se sabe se viviam como casados ou se eram melhores amigos. Toyen rejeitou vários homens e mulheres, artistas ou não, por toda sua vida, e foi chamada pelos colegas surrealistas de “coração de gelo”.

publicações e seus registros sistemáticos tanto de vida quanto da coleção de seus sonhos, fornecem inúmeras pistas sobre o significado de suas produções. No entanto, o trabalho de Toyen permanece bem mais na esfera da especulação, do privado e do hermético. Quase nada sabemos sobre sua vida particular, familiar ou das fontes mais primárias de suas imagens, pois sempre conduziu seu passado e a história de sua vida dentro de um espectro de discrição e mistério.

Foi também em 1922 que a jovem artista *Manka*²²⁹ decidiu abdicar do seu nome e sobrenome paterno, eliminando todos os traços linguísticos de sua feminilidade, como George Eliot e Georges Sand haviam feito antes dela. “Toyen”, o nome escolhido após sugestões dos novos amigos artistas, pode derivar das duas últimas sílabas da palavra francesa para cidadão (*citoyen* – no masculino), uma antecipação de uma vida artística que transcenderia as fronteiras para um mundo moderno. Em alguns estudos, que tentam desvendar sua identidade de gênero aparentemente fluída, interpretações surgem a partir da expressão tcheca para *ja jen* (para pensar em si mesmo) ou um anagrama da frase *to je on* (que se traduziria como “é ele”). Mas não existem dados que possam confirmar qualquer um dos casos. Quando a questões de identidade, novíssimas especulações apontam para um possível caso de pessoa intersexo (nesses casos, a criança pode nascer com uma genitália ambígua, ou com ambas). Isso teria sido provavelmente bem pouco compreendido pela família, que ela rejeita bem cedo - apesar de ter mantido contato e viver por alguns anos com uma única irmã casada, em um reencontro, já na vida adulta. Mas será somente após a morte de Styrsky em 1942 que Toyen abandona quase totalmente qualquer traço visual que performasse o culturalmente aceito como feminino²³⁰.

Toyen causa estranheza ao grupo quando se refere a ela mesma com pronomes masculinos, e assim exige que o façam. Mas eles logo “se acostumam”. Ao mesmo tempo, ela é tipicamente descrita como altamente atraente, porém inatingível²³¹. O artista Alén Diviš, um dos primeiros amigos da escola de arte, supostamente sofreu de um amor não correspondido por muitos anos. Ela rejeitou os apaixonados Bedřich Feuerstein (arquiteto) e os poetas Seifert e Nezval (do grupo surrealista tcheco). Mais tarde, Paul Eluard também foi recusado, apelando para ações extremas como quando lhe enviou cartas de amor com seu sêmen (um protótipo do exemplar masculino contemporâneo, que envia fotos nunca solicitadas de sua genitália para pessoas que nunca lhe pediram tal coisa). Dessa forma, Toyen não é alçada a categoria de musa, *femme-enfant* ou *femme-fatale*, as típicas mulheres surrealistas - ela se situa num espaço flutuante, no espectro da criatura inacessível²³².

O trabalho de Toyen evidencia duas tendências principais: uma dominada pela abstração inicial e outra amparada no surrealismo. Como capital da recém-independente Tchecoslováquia, Praga foi um centro de revolução política e artística nos anos que se seguiram à Primeira Guerra. Lá, o trabalho de Toyen se desenvolveu rapidamente, em resposta às principais correntes de vanguarda europeia. Em 1923 ela se torna membro do grupo *Devetsil*, fundado três anos antes por Karel Teige. O grupo forneceu um contexto vital para o desenvolvimento de uma nova geração de poetas e artistas tchecos. “Nova Arte Proletária” foi o título do manifesto redigido por Teige e o Nobel da literatura Jaroslav Seifert, inscrevendo

229 Oriundo do nome Maria.

230 Entretanto, devemos considerar que Toyen se envolveu quase que exclusivamente com amigos e colegas homens; para competir em termos de igualdade com esse círculo, pode ter adotado exatamente uma outra “máscara”, no sentido visual, declarando seu desinteresse ao que compreendiam na época como “coisas burguesas e de mulher”: maquiagens, sapatos de salto, meias de seda, acessórios e jóias. Essa era uma forma, talvez sexista, que algumas mulheres adotaram para sobreviver e/ou tentar sair das sombras de seus colegas artistas e se sentirem igualmente importantes ou incluídas, no entanto, julgando-se diferente das outras mulheres.

231 Irei me referir a Toyen com o pronome feminino “ela”, de acordo com o usualmente aceito pela própria artista após a Segunda Guerra Mundial.

232 Para mais pesquisas relativas a esse assunto, sugiro a tese de doutorado em filosofia de Karla Tonine Huebner: *Eroticism, identity, and cultural context: Toyen and the Prague avant-garde* (2002).

uma posição artística revolucionária não muito diferente daquela escrita em Paris por Breton dois anos depois, e apelou a uma arte proletária inspirada na escultura africana, na ilustração ingênua e popular, e na arte infantil. Sua revista, chamada *RED*, publicou traduções de Apollinaire, Jarry, Rimbaud, Lautreamont e outros, bem como o trabalho de vários jovens escritores tchecos e dos artistas Toyen, Styrsky e Josef Sima. A primeira exposição do grupo, *Bazar de l'Art Moderne*, ocorreu na primavera de 1923.

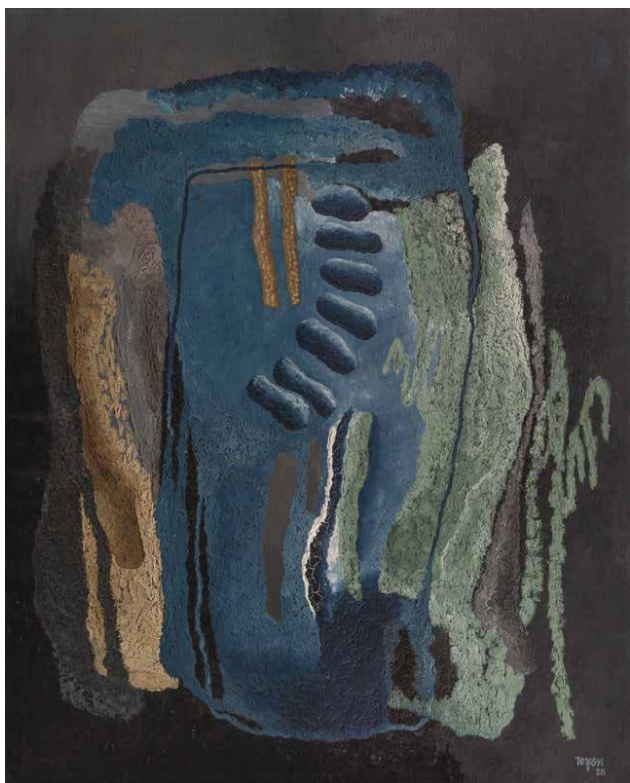


Fig. 97
Toyen. *Fjord*, 1928.
Óleo sobre tela, 100 x 81 cm,
© NGP Galeria Nacional de Praga

Styrsky e Toyen deixaram Praga em 1925 para uma estadia de três anos em Paris. A participação na exposição *L'Art d'aujourd'hui* e em outras que se seguiram reafirmou o compromisso com os princípios da vanguarda, e a pintura do casal começa a se mover em direção ao artificialismo. Proclamado naquele ano em Paris, Breton e Teige, assim como Apollinaire, Rimbaud, Mallarmé e outros antes deles, sonharam com uma arte revolucionária, em que o quadro materializaria uma poesia ótica através da cor e linha, enquanto o poema evocaria uma imagem igualmente vívida. As pinturas executadas em 1926 por Toyen revelam a eliminação progressiva de formas sugestivas, apostando em impressões semi-abstratas como meio de concretizar impressões e sentimentos. Um ensaio escrito pelo casal, *Axime: L'Artificialisme est l'identification du poete et du peintre*, caracterizou a nova tendência como uma fusão de forma pictórica e da sensação poética.

Toyen fundia formas e cores por meio de uma paleta sombria, atmosférica, de certa forma melancólica. *Fjord* (Fig 97) e outras obras desses anos dependem de superfícies onduladas e das cores para provocar sentimentos e sensações poéticas que pudessem ligar o mundo natural com os mundos internos do sonho e das emoções. Os verdes lembrando musgo, os ocres com relevos, os azuis densos combinados com as fissuras e curvas da superfície rachada e manchada, evocam estados de espírito inquietantes que lembram as primeiras obras surrealistas automatistas, e evocam algo de ancestralidade. Essa é uma combinação em que a linguagem e forma parecem rudimentar e pré-histórica, embalada em cores que remetem a sensação de um espaço cavernoso, um pouco mágico e não habitado, a entrada esquecida de algum lugar que flutua em nosso âmago.

Toyen fundia formas e cores por meio de uma paleta sombria, atmosférica, de certa forma

Em 1928 eles retornam a Praga e unem as tendências estilísticas de vanguarda e agenda ideológica. Em outubro de 1929, Toyen, Styrsky, Teige e outros fundaram o grupo *Front Rouge*, rejeitando as tendências anarquistas do surrealismo, temendo que uma insistência muito grande na primazia da imaginação pudesse facilmente levar à irresponsabilidade social - que eles agora percebiam como a fraqueza do artificialismo. A época em que estavam vivendo, uma densa crise econômica, diz muito sobre essas preocupações e ambivalências.

Em 1930 Styrsky abandona a pintura e inicia um projeto de pesquisa sobre a vida do poeta simbolista Rimbaud, cujas inovações na linguagem e na metáfora influenciaram profundamente o surrealismo. Gradualmente, uma linguagem simbólica começa a se desenvolver nas pinturas de Toyen. Em 1932 a exposição *Poesie*, em Praga, reúne a vanguarda tcheca e os surrealistas franceses, com obras de Jean Arp, Salvador Dalí, Max Ernst, Alberto Giacometti, Masson, Miró e Yves Tanguy, ao lado de um grupo de artistas do *Devetsil* cuja obra se orientava para o imaginário: Adolf Hoffmeister, Frantisek Musika, Alois Wachsmann, Josef Sima, Styrsky e Toyen. Em 1934 um grupo surrealista tcheco foi formalmente organizado. Constituído ao longo de linhas marxistas, o grupo inicialmente incluía apenas três artistas visuais: Toyen, Styrsky e o escultor Vincenc Makovsky.

Fantasmas e objetos inquietantes estão presentes em seus primeiros trabalhos nessa linha, frequentemente impregnados de erotismo latente. Suas fontes não estão mais em uma natureza abstrata; surgem paisagens áridas, bosques úmidos, cenas noturnas ou subaquáticas, visões perturbadoras ou disformes, que se originam no sonho e no inconsciente, dissolvendo as polaridades sujeito/objeto através de um processo considerado como metamórfico, e uma constante repetição de um tema: a complexa representação da falta ou ausência de alguma coisa.

Este período, às vezes referido como “espectral”, inclui pinturas de florestas repletas de formas ameaçadoras e colagens em que predadores naturais perseguem suas presas. Como em versões distintas de *Vozes da Floresta* (1934), que apresenta uma forma vagamente orgânica e emplumada, que lembram corujas²³³. O orifício emplumado pulsante, onde falta uma cabeça, combina a forma tátil com um erotismo ameaçador. Essas imagens teriam sido influenciadas pelos estudos de Freud e Lacan, publicados na revista *Minotaure* em 1933, desempenhando um papel instrumental na formulação da própria condição entre realidade interna e externa, entre sujeito e objeto, que o surrealismo procurou dissolver.

Em *Horror* (1937) sangue flui do que parece uma planta felpuda, que lembra um Dente-de-Leão, flor que significa esperança, pois ao soprá-la espalhamos suas sementes. Mas aqui ela parece machucada e suas frágeis sementes pendem para baixo. Atrás desse plano, um paredão, que conforme se olha, poderia indicar uma paisagem desértica. No entanto, vemos pequenas mãos na borda dessa parede, e novamente a ausência: falta uma das mãos, da pessoa oculta no centro da tela. Nada além da escuridão pode ser visto através das rachaduras, mas há um pressentimento opressor no entorno.

Para além da interpretação psíquica, devemos pensar que havia uma crescente ascensão do nacional-socialismo da vizinha Alemanha desde 1933, que deu origem a muitos conflitos étnicos na região, resultando na perda de território tcheco e eventos posteriores, ocasionando o fim da Primeira República, que havia sido considerada uma era progressista, inclusive nas questões relativas aos direitos femininos. O feminismo tcheco, que já havia conquistado o voto desde 1920, se volta ao nacionalismo, devido aos novos frequentes embates com a população de origem alemã. Também pode fazer referência a perseguição que os anarquistas e antistalinistas vinham sofrendo.

A busca de um meio de ancorar a realidade psíquica nas formas e processos de uma natureza inquietante e de formas fantásticas que habitam seus espaços, marcam sua passagem para o surrealismo, como também um período de intensas pesquisas sobre o desejo erótico, a partir da influência das produções de Lautreamont e Sade, durante o início dos anos 1930. Vários surrealistas fizeram peregrinações às ruínas do castelo do Marquês nesse período. Styrsky escreveu um esboço intitulado *La Vie du Marquis de Sade* e então, em 1934, publicou uma tradução tcheca de Justine, ilustrada por Toyen em sua

²³³ Veja uma das telas dessa série em <https://www.hamburger-kunsthalle.de/en/exhibitions/toyen>.

edição da revista 69. O texto conta a história da irmã de Juliette – Justine –, cuja recompensa por ser uma boa mulher é o estupro, a humilhação e surras intermináveis. O conto, embora notável por sua misoginia, tem um lugar central na ideologia surrealista e serviu como uma fonte importante para a filosofia do excesso sexual que eles acreditavam que poderia resultar em uma transformação social e poética.



Fig. 98
Toyen.
Horror, 1937.
Óleo sobre tela,
77 x 74 cm,
© NGP Galeria Nacional de Praga

Por que mulheres surrealistas aderiam a esses contextos? As ilustrações de Toyen para Justine situam seu uso do erótico em um nexos de atos artísticos revolucionários, que definiram a liberdade pessoal em oposição às convenções sociais e estruturas oficiais, como religião, maternidade e casamento. Ela era uma mulher em pleno poder, assumindo as rédeas de seu próprio prazer²³⁴.

Uma mulher surrealista [...] não pode simplesmente assumir uma posição igualitária e assumir um estoque de imagens elaboradas pelo imaginário masculino; para inovar, ela tem que inventar sua própria posição como sujeito e elaborar seu próprio conjunto de imagens — diferente, mas tão empoderadora quanto a imagem do corpo feminino exposto, com seu potencial infinito de manipulação, desarticulação e rearticulação, fantasia e projeção, é para seus colegas homens. (SULEIMAN, 1988, p. 164).

O próprio feminismo raiz mantinha aspectos considerados conservadores para as artistas, no sentido de que era contrário a boemia, excessos e ao consumo de álcool, por exemplo, - uma das maiores causas da violência doméstica contra mulheres e crianças. As razões para a adulação surrealista ao Marquês de Sade tornam-se mais claras quando vistas no contexto do interesse em rupturas das amarras burguesas sociais. Durante o início do século XX, a imagem de Sade sofreu uma mudança, de um homem depravado para o de um mal

²³⁴ Em uma de uma série de desenhos publicados na *Revue Erotique*, podemos ver o encontro sexual de duas mulheres na cama. Em outra ilustração, mãos enluvadas ordenham delicadamente o fluido seminal de um pênis. Para Toyen, assim como para outros e outras surrealistas, a curiosidade sexual era uma necessidade poética, um meio de obter liberdade, mas seu trabalho neste gênero não tem nada da lascívia ou crueldade dos pufes e amarrações de Bellmer ou dos nus fetichizados de Dalí.

compreendido, martirizado, até mesmo profeta da psique e sexualidade humana. Ou, no mínimo, um satírico da moral e dos bons costumes²³⁵.

Voltando ao cerne da abordagem do *self* a que propus, é instrutivo considerar o tratamento posterior a essa fase *sadística*, de um erotismo hedonista, principalmente nas ilustrações de caráter bastante explícito, para as imagens do corpo da mulher que irão voltar a fonte de seus primeiros trabalhos, seguindo finalmente um padrão até seus últimos anos. Elas aparecem muitas vezes como torsos petrificados, rachados e, em última análise, vazios. De meninas fragmentadas, tornam-se mulheres surpreendentes após a década de 1960.

Duas de suas pinturas, *O Espectro Vermelho* e *O Espectro Amarelo*²³⁶, ambas de 1934, fornecem um caso exemplar — mostram torsos petrificados e rachados, que se destacam de montanhas rochosas e quebradas. Essas rachaduras não possuem dimensionalidade, fazendo com que sintamos que não exista nada ali dentro. O discurso de Toyen sobre mulheres ocas ou fragmentadas remonta a tradução de 1931 de *Don Juan* de Delteil, que inclui um desenho da Virgem Maria, que é reduzida a uma concha vazia. Dentre vários trabalhos nesse sentido, há pelo menos duas mulheres ocas que merecem destaque: *Ela dorme* (Fig. 99) e *A toca abandonada*, ambas de 1937.

Spící (Ela Dorme)²³⁷ nos atinge com um cenário desértico, caracterizado por um isolamento sombrio. Espaços vazios são tropos típicos de meditação, estágios de desejo, solidão e melancolia. Há essa espécie de corpo oco, que se revela sob um casaco aberto e flutuante. Uma menina está aparentemente olhando para algo no horizonte, talvez para fora do quadro, já que não há nada para se ver. Sua identidade levanta dúvidas, já que ela está vazia, ou lhe falta parte do corpo. Seu rosto está oculto, então não podemos afirmar com certeza se ela é capaz de ver algo ou, mais precisamente, se ela realmente dorme como sugere o título. Aqui seu olhar pode ter a qualidade correspondente a visão dos sonhos, que ela talvez deseje capturar com sua rede de caçar borboletas, aparentemente um objeto inútil no cenário.



Fig. 99
Toyen. *Spící*, 1937.
Óleo sobre tela. 81 x 100cm.
Fonte: <https://www.artplus.cz/cs/aukcni-zpravodajstvi/1/toyen-a-ti-druzi>

²³⁵ Apollinaire imaginou Sade não como a encarnação do pecado, mas como um espírito moderno que expressava aspectos importantes da natureza humana e que defendia ideias políticas radicais e a libertação das mulheres. Os surrealistas seguiram Apollinaire ao perceber Sade nestes termos e como um visionário vitimizado, que afirmou a força da libido e teria sido um precursor de Freud. Para maiores leituras em relação a esse contexto, veja pesquisas de Alyce Mahon, Annie Lebrun, Jane Gallop, Carolyn J. Dean e Angela Carter.

²³⁶ Eventualmente opto por colocar os nomes das obras em português, para melhor entendimento do conceito da artista, visto que algumas estão expostas em alemão ou em línguas eslavas, de difícil compreensão para uma rápida tradução.

²³⁷ Vendida em leilão para uma compradora em 2009 por 23,31 milhões de coroas tchecas (CZK), cerca de 1 milhão e 100 mil dólares, um recorde para outras obras da mesma artista.



Fig. 100
Toyen. *Opuštěná nora*, 1937. Óleo sobre tela. 113 x 77,5 cm
Galerie výtvarného umění. Cheb Photo © GAVU Cheb

A iconografia de Toyen que inclui fissuras, espelhos quebrados e meninas solitárias irá surgir no decorrer de muitas outras produções, em especial a série *Tír* (1939-40), onde podemos ver a criança sem rosto segurando uma corda de saltar em uma paisagem árida entre dois galos mortos; uma grande cabeça de menina rachada gritando pela mãe, deitada como um ovo de lado; uma cabeça transparente em ruínas; uma menina olhando para longe, com uma mochila de estudante nas costas. Essas referências à uma infância sombria, animais mortos e brinquedos largados não parecem somente uma resposta à ocupação nazista; revelam uma possível expressão de ansiedade mais profunda, que ela se sentiu impelida a delinear repetidamente.

Opuštěná nora (*A Toca Abandonada*) (Fig. 100) pode evocar uma leitura superficial emancipatória bastante óbvia. Embora em 1937 o espartilho já não fosse usado, ele continuou a representar um símbolo de restrição imposta ao corpo da mulher. A complexidade

aqui poderia ser novamente reforçada pela ausência de corpo, pela flutuação do objeto na qualidade de fantasma e pela escolha semântica da melancólica cor azul. Se prestarmos atenção, o fechamento desse espartilho se dá através de arames farpados. O arame farpado irá aparecer também em outras obras, ilustrações do período da Segunda Guerra²³⁸ e na anterior *Prometheus* (1934), título que remonta a criatura deformada criada por Mary Shelley em seu livro de 1818. Nessa tela, um torso-objeto não identificável é circundado por arames que lhe prendem em uma situação de lugar nenhum, em uma paisagem novamente rochosa e flutuando no vazio.

O autorretrato é geralmente uma prática na qual o artista sonda sua própria identidade através da representação da superfície física. Para as mulheres, o rosto identificável foi uma forte afirmação de si mesma. Entretanto, Whitney Chadwick sugere que o fardo imaturo do arquétipo surrealista da *femme-enfant*, sempre em contato com o inconsciente, nunca longe da loucura, levou algumas mulheres artistas a explorar esses conceitos através de realidades pessoais internalizadas, como um meio de amadurecimento artístico. Parece ser o caso aqui. (CHADWICK, 1985, p. 74).

Em *Relâche* (1943, em inglês *After the show*), uma menina está ao contrário, os pés para cima, desaparecendo; a cabeça para baixo está oculta pela saia que também acabou virada, deixando a roupa de baixo à mostra. No chão, vemos um saco ou um tipo de capuz, como os usados em vítimas de fuzilamentos ou punição. Perto do corpo, escorado na parede cheia de ranhuras, um estranho objeto semelhante a um mata-moscas (Fig. XX). Essas imagens associam a infância com dor, medo, castigo e um senso de atordoamento. Toyen conhecia as teorias de Freud sobre sexualidade infantil. Ela teria se desenhado em suas próprias memórias de vida e fantasias de infância, segundo conta Annie Le Brun (LE BRUM, 2001, p.131-150). A criança no trabalho de Toyen as vezes carrega bonecas quebradas, no justo

²³⁸ Entre 1939 e 1942, Toyen parou de pintar e voltou sua energia para o desenho, em dois projetos: *Tire Cache-toi guerre!*, que não foram publicados até 1946. Esses trabalhos podem constituir um testemunho simbólico do horror deste período, aliado a expressão de angústia de episódios de sua infância obscura.



Fig. 101
Toyen. *Relâche*, 1943.
Óleo sobre tela. 109 x 52,5 cm
Alšova jihočeská galerie, Hluboká nad
Vltavou Photo
© Alšova jihočeská galerie

lugar dos genitais, no entanto, as imagens não são eróticas. A menina parece sonâmbula ou desorientada, como quando ela pergunta “por quê?” em um desenho da série *Tir*.

Toyen e Styrsky participariam de todas as principais exposições surrealistas da década, incluindo as internacionais em Londres (1936) e Paris (1938), até que a ocupação da Tchecoslováquia pelos nazistas fechou a fronteira em 1939. Seu nome foi incluído em uma lista de artistas e intelectuais para os quais todas as atividades públicas eram proibidas. A morte de Styrsky em 1942 a deixou à frente do grupo tcheco, mas a guerra a forçou a viver e trabalhar clandestinamente. Ela esconde em seu apartamento o poeta e fotógrafo Jindřich Heisler durante toda a ocupação. Ele se torna um grande colaborador artístico. Ambos partem para Paris no início de 1947, para uma exposição do trabalho de Toyen na *Galerie Denise Rene*. Organizada por André Breton, incluía um catálogo com seu prefácio, ele próprio recém chegado de Nova York. Em 1948, após o golpe de Estado em Praga, Toyen torna-se refugiada política, permanecendo em Paris até sua morte, em 1980.

Toyen desempenhou um papel central na fase do pós-guerra do surrealismo francês e permaneceu perto de Breton até sua morte em 1966, mantendo um apartamento no mesmo prédio e convivendo diariamente com a amiga Elisa Breton. Seu trabalho posterior expandiu seu interesse por imagens figurativas e oníricas e continuou a se mover fluidamente entre abstração e realidade, sonho e vigília, pintura e poesia. Depois de uma grande exposição póstuma no *Centre Pompidou* em 1982 (Styrsky, Toyen e Heisler), temos um período de descaso e esquecimento de sua prolífica produção, que conta com 50 anos de carreira. Devo notar que Toyen também foi uma conceituada ilustradora de livros, que trabalhou em mais de 500 títulos entre 1923 e 1950.

O surrealismo legitimou uma arte em que as imagens derivadas do sonho e do inconsciente são tão válidas quanto as que refletem o mundo real. Forneceu um contexto dentro do qual o trabalho de muitas mulheres poderia se desenvolver; ainda assim, a maioria das artistas da geração de Toyen alcançou sua maturidade artística somente após sair da órbita surrealista.

Então, como sabemos tão pouco sobre ela? No caso de Toyen, acredito que isso se deve ao descaso com a contextualização de perspectiva de gênero e as reticências de sua vida particular. A história da arte de vanguarda é feita de muitas narrativas privadas e enredos indiscretos - era preciso aparecer para ser falado. Aliado a isso, temos a falta de compreensão de aspectos históricos da arte entre guerras, principalmente em se tratando de artistas que estão fora do eixo ocidental, como no caso das vanguardas tchecas.



Hanna Höch

(1889 – 1978)

A alemã Hannah Höch é mais conhecida por sua associação com o movimento Dada em Berlim no início do século XX, comumente lembrada por sua relação com Raoul Hausmann, que conheceu em 1915. Mas sua vida e carreira artística sobreviveram ao Dada e a misoginia gritante dos colegas artistas. Sua produção abrange duas guerras mundiais e a maior parte do século XX.

Hoch estudou design de vidro na Escola de Artes Aplicadas de Berlim, pouco antes da eclosão da Primeira Guerra, e mais tarde focou nas artes gráficas. Mas isso só ocorreu aos 22 anos, quando pode se sustentar trabalhando. Antes disso, aos 15 anos, foi obrigada a interromper sua aprendizagem colegial, para ajudar em casa e cuidar da irmã menor. Entre 1916 e 1926 trabalhou no setor de artesanato de uma revista onde desenhava padrões de tricô e bordado. Durante as duas guerras mundiais, ela continuou morando e trabalhando em Berlim, na mesma casa, na periferia da cidade, e lá morou até o final de sua vida. Höch foi pioneira na fotomontagem (GROSENICK, 2001, p. 88), apropriando-se²³⁹ de imagens visuais não relacionadas entre si, feitas por terceiros, e as transformou usando-as em seus próprios trabalhos, que exploraram de forma crítica a questão de gênero, antecipando em alguns anos o debate sobre domesticidade, por exemplo, que iremos ver nos trabalhos da americana Martha Rosler e outras artistas a partir da década de 1960 - inclusive na América Latina.

Usando o método dialético de montagem²⁴⁰, empregando alegoria para reformular imagens que coletava de mídia impressa popular, ela foi capaz de desafiar suas próprias experiências e chamar a atenção para as questões do status da mulher, em uma época em que se promovia a ideia da “Nova Mulher”, com um olhar social incisivo e comprando briga com os próprios colegas artistas dadaístas. O Dadá foi um movimento artístico fundamentalmente revolucionário; no entanto, ele tinha seus pontos cegos. Um deles, compartilhado com os surrealistas que os seguiram, foi a grande relutância em aceitar mulheres em suas fileiras. Nesse ponto da minha costura irei abordar essa artista através do enquadramento feminista, político e da autorrepresentação.

²³⁹ É a apropriação como procedimento artístico, antes do termo ser conceitualizado nesses termos.

²⁴⁰ Sobre o uso do termo “montagem” no lugar de “colagem”, veja MAKELA (1997) e GRAY (2016). Os dadaístas preferiram o termo “montagem” porque estava associado à palavra alemã Monte (para montar ou encaixar), algo que qualquer um podia fazer, tirando sua operação do reino da alta arte e distribuindo-a para as massas. Cf. Hannah Höch: “Nós nos consideramos engenheiros, afirmamos que estávamos construindo coisas, dissemos que montamos nossos trabalhos como montadores” (HÖCH, 2016 [1972-73]).

O feminismo, em sua forma mais pura, procura desafiar a ideia de que o gênero deve desempenhar um papel importante na determinação do status social, ocupações adequadas e comportamentos esperados. Contrariando seu pai, que achava que ela deveria “se casar e esquecer de estudar arte” (MAKELA, 1996, p. 74), é pertinente que pensemos em seu trabalho como autorreflexivo – ela olha para fora olhando ao mesmo tempo que olha para si mesma. No livro *O mito da beleza*, Naomi Wolf diz que, à medida que as mulheres ganharam mais poder no mundo, também foram colocadas sob mais pressão para se conformar a padrões irrealistas de beleza pela mídia e, em suas próprias palavras, “podem na verdade estar em pior situação do que a das avós não liberadas” (WOLF, 2002, p.10).



Fig. 102
Hannah Höch. *Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands*, 1919.
Fotomontagem, 114 cm x 90 cm.
Nationalgalerie, Staatliche Museen, Berlin, Germany
© Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz/

Sua obra mais conhecida é *Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands* (Fig. 102), algo como “Corte com a faca da cozinha Dada a barriga de cerveja de Weimar através da última época da cultura na Alemanha”, e como geralmente acontece com as artistas mulheres do modernismo, remonta a época em que esteve intimamente ligada ao movimento de vanguarda presidido por artistas homens. De natureza política, é também uma crítica de como os papéis de gênero sustentavam uma sociedade conservadora. São encontradas representações de *Neue Frau* (a Nova Mulher), como atletas e atrizes da época. O próprio título invoca a esfera doméstica das mulheres: O homem ‘barriga de cerveja’ é aquele que manda em casa e militarmente, e a alusão à ‘faca de cozinha’ significava o estereótipo de gênero feminino, que manda apenas na cozinha.

É um de seus primeiros trabalhos, e foi descrito como a obra de arte que talvez mais tenha exemplificado o espírito de um tempo tumultuado. São identificáveis vários personagens reais em oposição, figuras pró e *anti-Dadá*. A julgar pelas críticas contemporâneas, a peça foi um dos maiores sucessos da exposição Berlin Dada, de 1920, o que é surpreendente, visto que John Heartfield (nascido Helmut Herzfelde) e George Grosz, figuras importantes do grupo, tentaram impedi-la de participar (MAKELA, 1997, p 106-127).

Quando os estudantes de arte pensam em Dadaísmo, e conhecem uma artista dentro do grupo, inevitavelmente acreditam que as ideias dessa artista podem ter sido referenciadas pelos colegas homens, mais renomados. Mas parte da inspiração de Höch veio de seu emprego na *Ullstein Verlag*, que era uma grande editora de periódicos como a *Berliner Illustrierte Zeitung* (BIZ) e revistas femininas como *Die Dame* e *Blatt der Hausfrau*. Muitas de suas obras contêm recortes das revistas em que trabalhou, que ela considerou como diários ilustrados de uma mulher idealizada e de uma Alemanha idealizada. A outra parte de sua inspiração pode muito bem ter vindo de Hausmann, com quem ela viveu. Ainda que tenha sido ele que garantiu a participação de Höch na primeira exposição dos dadaístas, diante da oposição dos demais afiliados, os seus episódios de narcisismo e, particularmente, suas atitudes sexistas e humilhações a que submetia a companheira, foram bem documentadas pela própria Hannah Höck em anos posteriores.

Durante o tempo que viveram juntos, Hausmann exigia que Höck continuasse trabalhando no meio editorial, a fim de sustentá-lo, já que ele, o “verdadeiro artista”, deveria ter tempo livre para criar. Novamente, temos aqui a reprodução de comportamentos já citados anteriormente. Os dadaístas eram como muitos outros iconoclastas autoproclamados: publicamente eram modernos e progressistas, mas na esfera do privado mantinham comportamentos como de qualquer homem burguês conservador. Hausmann se apresentava como um extravagante dândi, no estilo Oscar Wilde, constantemente discursando sobre direitos iguais para as mulheres; por outro lado, inferiorizava a companheira e exigia que ela cuidasse da casa.

Höck também é mencionada de formas grosseiras por ele e os outros dadaístas, em suas várias memórias e cartas; a exceção é Hans Richter, cujas descrições condescendentes dela como uma “boa menina, que fazia café e nos trazia sanduíches” e “pequena elfa” tendem a ofuscar as poucas coisas decentes que ele escreveu sobre sua arte. As declarações públicas de Höch geralmente minimizaram essa falta de respeito profissional, mas sua correspondência privada sugere que ela estava profundamente triste e amargurada por sua constante exclusão do grupo Dada. (MAKELA, 1997, p. 119). Nas palavras da artista:

Fiquei tão decepcionada, esmagada, destruída, que até hoje é quase impossível para mim refletir sobre esses anos. (HÖCH apud MAKELA, 1997, p. 64).

Os dadaístas ainda a criticavam com escárnio por insistir eventualmente na pintura e por sugerir um subtexto claramente definido em suas fotomontagens, que seria contrário à ideologia niilista do Dada, que apostava no absurdo sem significado²⁴¹.

Uma anotação preservada em arquivo mostra que ela foi subestimada por Hausmann em relação as obras que expostas na Berlin Dada. Trata-se de uma lista datilografada das peças que ele lembra serem contribuições de Höch para o evento, com correções manuscritas de Höch sobre ela, adicionando a localização das peças, e corrigindo sua brevidade e falta de informações. “Esta lista foi escrita por Hausmann logo após a Exposição”, diz Höch. “É um

²⁴¹ Estudos básicos sobre a ideologia dadaísta e o conceito/definição do movimento devem ser aqui considerados como pré-requisitos para compreensão desse embate.

trecho. Eu também tinha outros trabalhos lá”²⁴². Fotos publicitárias da exposição mostram seus bonecos Dada em destaque central em uma das salas – mas não são mencionados. *Corte com a Faca de Cozinha* é visível atrás de uma foto onde ela aparece com Hausmann, apoiada em uma bengala, em uma pose aparentemente serena diante da relação tempestuosa e difícil que se seguiu de 1915 até 1922.

A partir dessas experiências ambíguas (uma artista moderna, mulher que trabalhava fora e renegocia seu papel na sociedade, mas sendo colocada como segunda classe por seus amigos homens e percebida como uma esposa que deve obediência ao marido), Hannah Höck irá produzir não apenas um processo de auto historicização, mas uma estratégia para “naturalizar” e autenticar suas obras por meio da autobiografia. Em um nível inerente à obra, isso significa que a artista desenvolveu uma rede de autorreferências para desenvolver o seu próprio trabalho. Em uma interação de empoderamento e submissão, ela é ao mesmo tempo sujeito e objeto das narrativas que constrói.

Die Braut (Fig. 103), ou *A Noiva*, é um bom exemplo disso. Em um mix de montagens de recortes e pintura, ela apresenta uma noiva com cabeça infantil, de olhos arregalados, que olha ao seu redor como um inocente cordeiro em direção ao matadouro. Antecipando seu novo papel como companheira de um marido insensível e indiferente, ela olha apreensiva para os símbolos de maternidade e fidelidade que flutuam ao seu redor. Esse simbolismo a aproxima aqui das composições surrealistas. As duas figuras estão de pé em uma plataforma rasa, como um monte em que uma estatueta pode ser fixada, fazendo com que pareçam um adorno em um bolo de casamento. O casal parece artificial e totalmente representativo de um símbolo estereotipado de casamento.

Seu trabalho do período entre guerras sugere que ela tinha sérias reservas sobre a praticidade do matrimônio e, especialmente, seu impacto nas mulheres. Isso pode ser devido às complexas atitudes de seu parceiro, Raoul Hausmann, em relação ao casamento. Essa ambivalência foi ironicamente retratada em uma contradição de comportamento e atitudes exibida por Hausmann e posteriormente por sua parceira, a escritora e poeta holandesa Til Brugman (1888- 1958), que reproduzia padrões masculinistas, sendo possessiva e dominadora (MAKELA, 1996, p. 64).

O grupo de Berlim foi o foco principal de *Da-Dandy* (Fig. 104). Aqui pode-se ver a silhueta de um homem de perfil destacada por um pedaço de papel vermelho. Ele contém imagens de cinco mulheres elegantes, que são retratadas não como sujeitos ativos e independentes, mas como objetos fragmentados de moda, beleza e sedução que existem na mente do homem. Esta sugere o isolamento e a objetificação da *neue frau* produzida em massa. As figuras da obra são compostas literalmente por partes do corpo fetichizadas. “Da (daist) Dandy”, parece apoiar a emancipação das mulheres apenas na teoria, não praticando o que pregavam. O título da obra destaca essa figura masculina, dadaísta e dândi, fazendo uma segunda referência, que fala sobre o fascínio dos dadaístas em estarem bem vestidos e se preocuparem com a própria aparência. (REMPEL, 1994, p. 31). Esta peça, como muitas de suas outras fotomontagens, incorpora imagens idealizadas recortadas de revistas.

Além de suas críticas ao lugar das mulheres na sociedade da época, ela também foi muito perspicaz em relação à industrialização da Alemanha. Em *Schnitt mit dem Küchenmesser*, pode-se ver muitas pessoas importantes da república de Weimar e do movimento Dada dispersas por uma vasta paisagem de rodas, engrenagens, máquinas e outros significantes de tecnologia e industrialismo, expressando a turbulência e a violência da época²⁴³. Ela ainda

²⁴² Entrevista na revista Stern, 22 de abril de 1976; citado em MAKELA e BOSWELL (eds.), 1997, p. 207.

²⁴³ Sobre esse assunto, veja o artigo de Maria Makela, *The Misogynist Machine: Images of Technology in the Work of Hannah Hoch* (1997), 106 - 127.

parodiou constantemente políticos e figuras de líderes da Alemanha em seus trabalhos, como em *Staatshäupte* (1920), onde incorpora imagens do presidente do reich alemão Friedrich Ebert e do ministro da Defesa Gustav Noske, que recortou de uma famosa capa da revista BIZ (MAKELA E BOSWELL, 1996, p. 28).



Fig. 103 - Hannah Höch. *Die Braut*, 1924-27.

Óleo sobre tela. 114 x 66 cm.

Berlinische Galerie - Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur. Fonte: <https://bityli.com/o2ONi>

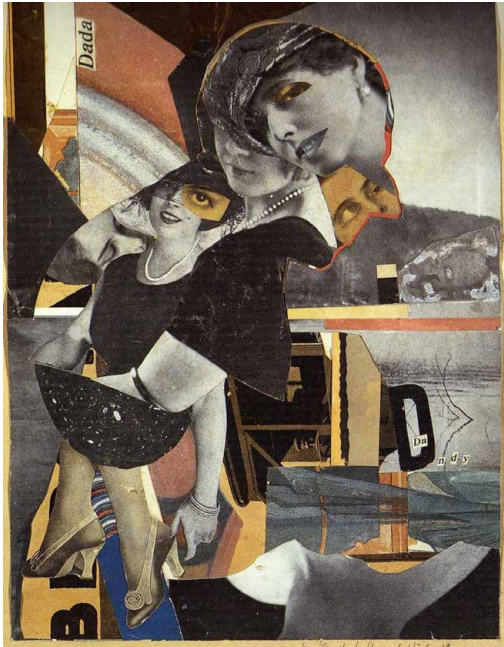


Fig. 104
Hannah Höch. *Da-Dandy*, 1919.
Fotomontagem, 30,5 x 24 cm. Bridgeman-Giraudon / Art
Resource, NY / Höch, Hannah (1889-1978) © ARS, NY

Höch tornou esta imagem dos grandes homens mais contraditória e inserida no universo considerado “feminino”, colocando o recorte no topo de uma peça de bordado, possivelmente um de seus projetos para seu trabalho na *Ullstein Verlag*. Ela também criou colagens com papéis coloridos e padrões de bordados inspirados na formalidade geométrica dos novos movimentos internacionais, do construtivismo e do *De Stijl*, ao mesmo tempo em que continuou sua ocupação com materiais tradicionais do mundo do artesanato e do trabalho manual. Na verdade, ela reconfigura as artes tradicionalmente femininas de bordados e costuras, dando-lhes um destaque mais próximo da “grande arte”, como a pintura. Em suas próprias palavras:

O bordado está muito intimamente relacionado com a pintura... se ao menos as pessoas visitassem um museu etnológico ou artesanal, para ver o que o bordado pode realmente ser. Desenhos complexos, ainda ingenuamente dispostos, com um senso de forma ainda mais perfeito, obras que brotam em grande parte de habilidades criativas inconscientes, profundamente sentidas e executadas com uma mão leve e obediente... É essencial que no futuro o bordado volte a desenvolver um sentimento por formas abstratas, para que a beleza, as emoções, o espírito e, sim, a alma voltem a ela.

A desestabilização interna no movimento também se deu por egos inflados:

Trinta anos atrás, não foi muito fácil para uma mulher se impor como uma artista moderna na Alemanha. A maioria dos nossos colegas homens continuou por muito tempo a olhar para nós como encantadoras e talentosas amadoras, negando-nos implicitamente qualquer status profissional real. Hans Arp e Kurt Schwitters, na minha experiência, foram raros exemplos do tipo de artista que realmente tratava uma mulher como colega (HÖCH, 1959, p. 29)²⁴⁴.

Finalmente Hannah Höck rompe com Raoul Hausmann em favor de uma amizade com Kurt Schwitters, causando contrariedade entre o grupo e um antagonismo que duraria muitos anos. Ainda mais diretamente do que Höch, Schwitters tinha sido excluído da corte dadaísta de Berlim. Como ela, ele defendia a “arte” contra a “anti-arte” de Hausmann, além do conteúdo com significado em suas montagens, enquanto Hausmann insistia em formalismo sem sentido e em absurdos. A relação honesta de Höch com Schwitters, que duraria para sempre, foi muito pouco documentada, em relação ao fascínio por seu relacionamento anterior com o líder dadaísta alemão e posteriormente com a poeta Til Brugman.

Depois que o período Dada terminou, Höch continuou a desenvolver o potencial da fotomontagem como um meio para novas produções. Embora seja mais conhecida por esses trabalhos, ela também produziu um corpo de trabalho substancial e estilisticamente diverso, trabalhando com bordados, pinturas de cenas surreais, retratos e naturezas mortas à maneira da *Neue Sachlichkeit*. Mas o questionamento sobre o corpo da mulher e o olhar

²⁴⁴ Em *Hannah Höch Interview*. *Arts Magazine* 34, no. 3 (dezembro de 1959).

sobre ele, criado e promovido pela cultura de massa, foi uma constante e parte de uma quantidade bastante vasta de trabalhos executados, antecipando as teorias sobre o *Male Gaze* de Laura Mulvey (1975).

Embora a maioria de suas produções tivessem apelo sociopolítico, sua arte não era exatamente engajada, em ativismo explícito: é mais voltada a uma linha onde percebemos a artista como intérprete de seu tempo, tecendo comentários visuais em suas obras. Sua técnica de descontextualizar imagens para subvertê-las por meio da recontextualização ocultava muitas dobras de significados em toda a composição. Devido à dependência de conhecimentos culturais e políticos para compreender alguns desses significados, muitos críticos formalistas não teriam gostado ou assimilado seus trabalhos. Em comparação com colagens de Max Ernst, por exemplo, suas fotomontagens não eram tão facilmente decodificadas. Além disso, curadorias minimalistas e modernas sobre a arte Dadá quase sempre visavam fazer com que o público considerasse as obras esteticamente, em sua forma, limitando muito o entendimento do conteúdo. Ao apresentar essas produções sem referências históricas e recorte de gênero (esfera pública), sem sequer considerar o viés sexista do movimento em que Hannah Höch trabalhou na Alemanha, como a única mulher (esfera particular), as mensagens e sinapses ficaram incompletas.

Durante o regime nazista, Höch foi proibida de expor e entrou para a lista de "arte degenerada". Em 1939, mudou-se para uma casa antiga, rodeada de vegetação, em um campo de aviação extinto no subúrbio de Heiligensee. Ela precisava cair no esquecimento, como uma dadaísta que não fugiu da Alemanha. Sobrevivendo a guerra, ela preservou não apenas seu próprio trabalho, como também documentos Dada insubstituíveis. Praticamente esquecida em seus últimos anos, sua contribuição para a vanguarda alemã foi reconhecida por meio de retrospectivas em Paris e Berlim em 1976.

Pouco conhecidas são as inúmeras fotografias que ela mesma produziu, e que serviram para muitos dos recortes utilizados em montagens. Nas pesquisas sobre seu trabalho, o material utilizado mencionado ressalta o uso de recortes de mídias impressas. Mas devido a um último trabalho feito em vida, hoje sabemos do viés de Hanna Höch como fotógrafa. Como nesse registro, onde ela brinca com sobreposições de si mesma, sendo o duplo feminino uma constante em suas pesquisas. Nessa imagem, a vemos identificável com sua marca visual característica: o cabelo cortado a *lá garçonne* (Fig. 105). O corpo pode ser visto como crucial, o local da contestação, em uma série de lutas – sejam representativas, econômicas, políticas, sexuais e intelectuais. E, de fato, não é apenas a representação de corpos que é culturalmente e historicamente produzido, mas sim o próprio corpo físico. Então as questões sobre um corpo duplo, o que sustenta nosso pensamento e aquele captado pela reprodutibilidade fotográfica, ressalta os efeitos de gênero de várias oposições: a mulher antiga e a nova mulher, a artista e a esposa, heterossexual ou bissexual, o dentro e o através, o corpo material e o corpo idealizado, e assim por diante²⁴⁵.

The Life Portrait (Lebensbild) foi a última obra de arte de Hannah Höch, realizada entre julho de 1972 e março de 1973, aos 84 anos de idade. Os fotógrafos Liselotte e Armin Orgel Köhne incentivaram a artista a criar um autorretrato em forma de fotomontagens. Com as dimensões de 1,30 x 1,50 m, é seu trabalho de maior dimensão (Fig. 106). A artista definiu 38 seções na imagem, deu explicações detalhadas sobre elas e contou sobre sua experiência pessoal em relação a elas. Essas 38 partes foram retratadas em uma publicação e uma exposição em Berlim²⁴⁶. O texto que acompanha o livro, juntamente com citações originais,

²⁴⁵ Para maior compreensão dessa discussão, veja Elizabeth Grosz, Lucy Irigaray, Hélène Cixous e Toril Moi.

²⁴⁶ Relançado pela editora *The Green Box* em 2016, apresenta um ensaio introdutório de Alma-Elisa Kittner. Disponível em <https://www.thegreenbox.net/en/books/life-portrait>. Höck também produziu outro livro visual: em *Bilderbuch* ela apresenta fotomontagens voltadas para o universo infanto-juvenil. Criado depois da Segunda Guerra Mundial, ela cria um jardim zoológico com fotomontagens acompanhado por uma série de poemas. Infelizmente, o livro não foi publicado em sua totalidade até 1985, quando teve tiragem limitada de 200 exemplares.

comentários irônicos e poéticos, reflete sobre a vida da artista em forma de uma incomum autobiografia visual. Ela se insere na obra, em momentos e idades diferentes, e retorna aos temas que abordou ao longo de sua vida, incluindo imagens de moda, notícias, arte étnica e pinturas de plantas e animais – e esboça perguntas sobre a natureza do espetáculo e das imagens – e como isso se relaciona, particularmente, com a arte e a questão da mulher.

A peça também se ativa como um registro da memória, daquilo que se escolhe lembrar, da sua versão de retrospectiva, tomando as rédeas da própria vida: imagens de seus pais, Neil Armstrong, flores de seu jardim, seus animais e mais de 20 reproduções de fotomontagens de trabalhos anteriores. Assim, reproduz e reflete sua própria historicização e apresenta sua identidade. Höch morreu cinco anos depois, em 1978, aos 88 anos, mas seu trabalho já previa a maneira como recrutamos tecnologia para construir identidade, lidar com a fluidez de gênero e criar nossas próprias redes interpessoais.



Fig. 105 - Hannah Höch. *Untitled (Self-portrait)*, Circa 1920-30
 Fotografia gelatina de prata, 17,8 x 12,7cm
 Founders Society Purchase, Albert and Peggy de Salle Charitable Trust, Deroy Testamentary Foundation
 Acquisition Fund, and Hal H. Smith Fund - Cód. F1990.37
 Fonte: <https://www.dia.org/art/collection/object/untitled-self-portrait-48136>

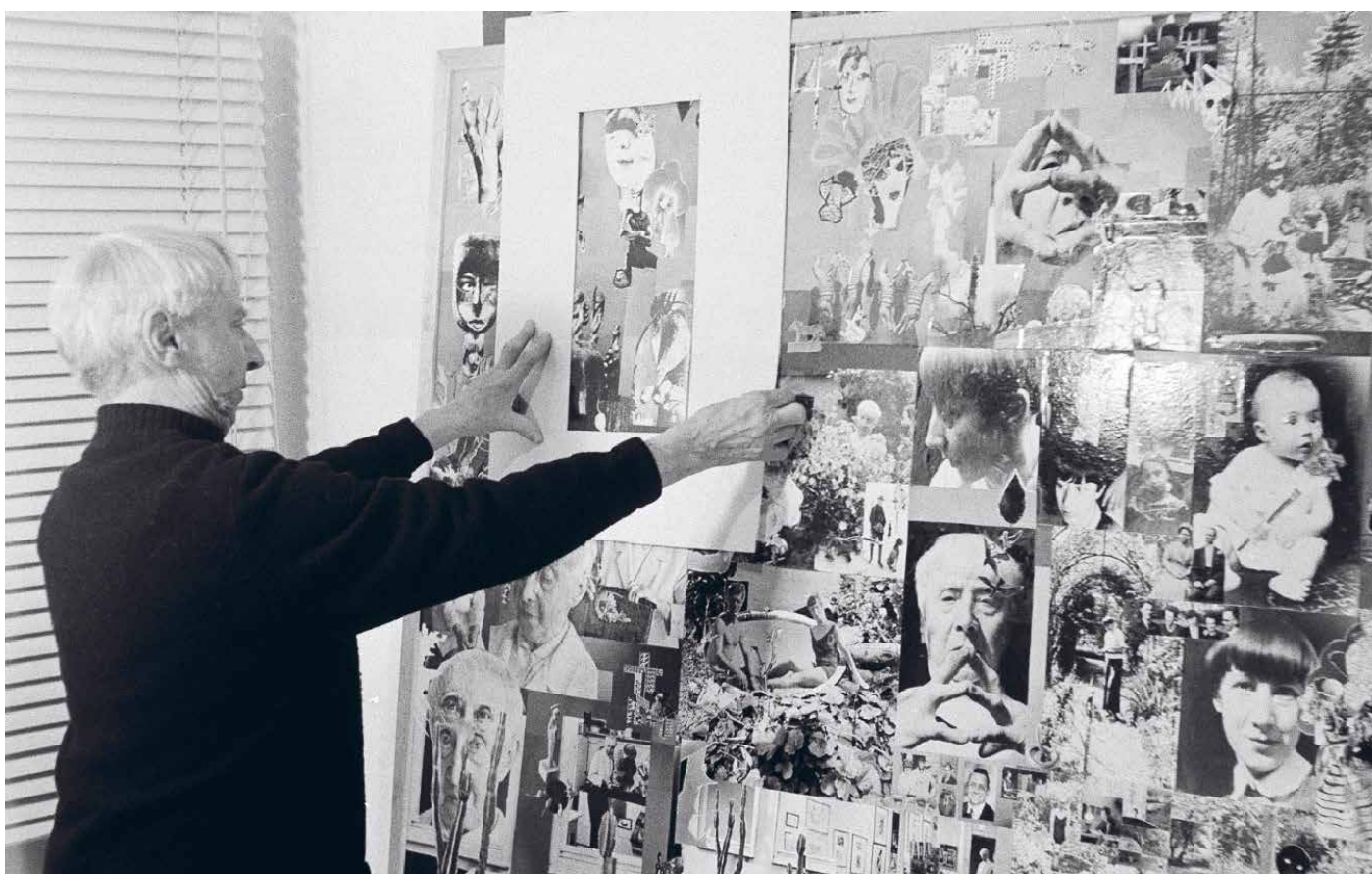


Fig. 106 - Fotografia de Liselotte Orgel-Köhne e Armin Orgel-Köhne, que documentaram a produção e exibição na *Berlin's Akademie der Künste*, em 1971.

CAPÍTULO 3.2

Representações arquetípicas: criaturas, vampiras, animais, pedaços, bonecas, prostitutas e anjos do lar

As mais variadas expressões culturais de fins do século XIX e primeira parte do século seguinte apresentaram um forte sentimento de misoginia e desprezo com relação à figura da mulher. Artistas e autores as materializaram em representações de um feminino pernicioso, quicá letal, substituindo os modelos tradicionais da arte, que mostravam a mulher como anjo, musa ou mãe. Decadentistas e vanguardistas fizeram excessivo uso de interpretações generalizadas de uma espécie de mulher perigosa, transformando e convertendo a figura feminina em um ser que ora causava medo, ora repulsa. Elas eram demônios, vampiras (como numa variada série de litografias e pinturas do pintor norueguês Edvard Munch), serpentes, deformadas, bruxas, cadáveres putrefatos, criaturas pegajosas, esfinges, aranhas, contagiosas e sifilíticas, polvo, carniça e monstros das mais variadas concepções.

A condição da mulher, historicamente já condenada pelo seu gênero de nascimento, vê nesse período outro tipo de consequência misógina, representada e marginalizada pelo imaginário patriarcal, numa constante produção oriunda das classes artísticas masculinas. Essas ações, aparentemente não tão agressivas como ataques físicos ao *sexo frágil*, viriam a produzir consequências no âmbito da modelação do poder social no campo das artes, que repercutiria até os dias de hoje. A mulher, que já era definida como possuidora de uma condição intelectualmente inferior e muitas vezes incapaz – segundo diferentes publicações filosóficas, científicas e médicas *fin-de-siècle*²⁴⁷ – agora é reduzida a estereótipos extremos, indigna de participar do mitsen humano, entrando em “conflito com seu próprio senso do eu” (GILBERT e GUBAR, 1984, p. 48).

Entre meados do século XIX até aproximadamente os anos de 1930, a afirmação das dicotomias entre homem e mulher do discurso cientificista - força intelectual *versus* fraqueza da natureza, por assim comparar-, vai sendo questionada. A modernidade foi um fator determinante nesse processo, tendo contribuído para instalar na sociedade uma sensação de “caos social”, período em que muitas mulheres iniciam um processo de reivindicação de direitos e entrada no espaço público social. Após a Primeira Grande Guerra, mulheres viúvas ou esposas de maridos agora inválidos estavam a trabalhar em fábricas. Também crescia a prostituição, na busca do sustento pessoal ou familiar, questionando assim o mito da superioridade masculina e criando instabilidade nos padrões vigentes²⁴⁸.

É desta forma que se instaura a consciência de um perigo iminente, que decorre dessa consciência de uma provável ameaça aos costumes do âmbito já confortavelmente compreendido ou das instâncias de certezas socialmente aceitas. Essa ameaça, que consiste em relegar um espaço de intermediação ao outro (a mulher) é o que torna a representação desse medo ainda mais terrível, já que é totalmente possível, conforme o desenrolar das lutas por igualdade civil.

²⁴⁷ Vide escritos e afirmações de Paré, Lombroso, Uzanne, Schopenhauer, Weininger, Möbius, Havelock Ellis, Krafft-Ebing, Moreau de Tours, Icard, Charcot, Strindberg, dentre outros.

²⁴⁸ Os trabalhos de Elaine Showalter poderão ser considerados elucidativos neste aspecto, pois traçam um amplo painel do imaginário do *fin-de-siècle*.

A partir desse clima de mudanças, surgem nas artes e na literatura diversas representações sobre mulheres adúlteras e/ou vingativas, jogadoras de ácido, mitomaníacas e viciadas em ópio ou substâncias injetáveis. Lânguidas, pálidas e com olhares assustadores, essas mulheres povoam o trabalho de Eugène Grasset (1845-1917), que se tornou um dos mestres mais afamados da *Art Nouveau* em Paris. Em *La Vitrioleuse* (Fig. 107), uma mulher ruiva com tez esverdeada nos é apresentada sob cores gritantes, na verdade bem difíceis de reproduzir em litografias da época. Ela aguarda em postura inclinada e olhando sobre os ombros, com determinação, para o que irá vir a ser seu crime irreparável: vingativa, irá jogar ácido em algum pobre algoz.

O mesmo autor produziu *La Morphinomane* (1897). Nessa ilustração, uma mulher devassa injeta a droga na coxa, com olhar já perdido, contra um fundo amarelo-canário que evoca doenças, hospital e perturbações, transmitindo sinais de ansiedade, precaução e repulsa. Grasset, que ensinava desenho e recusava alunas mulheres, também criou belíssimas peças de joalheria para o famoso Henri Vever, onde é esculpido mulheres-anjos inacessíveis ou bruxas que emergem da água.

Nesse percurso social inicia uma constante e crescente difusão da reprodução cultural de uma imagem feminina negativa, não somente inferiorizada, mas agora também causando temor. Sendo a política e a tomada de decisões nos assuntos públicos campos “naturalmente masculinos”, uma mulher que quisesse deles participar deveria parecer uma *quimera*. No caso das feministas, não eram apenas as qualidades estéticas que seriam depreciadas. O uso de práticas ofensivas tinha como efeito a despersonalização, a descaracterização e a diluição do caráter político do movimento, e assim elas transformaram-se em loucas, histéricas, peludas, feias, masculinizadas ou mal-amadas.



Essa armadilha do sistema social sustenta um véu de invisibilidade em relação à prisão da mulher, num universo onde não há a autonomia de decisão com relação à sua individualidade pessoal. A busca pelo ideal de pureza, doutrinada pela sociedade, levava as mulheres a se submeter passivamente às amarras de uma dependência à qual os homens queriam vê-las atadas. Rompendo as amarras, tornavam-se monstros, feiticeiras e malvadas, indignas da proteção masculina.

Fig. 107 - Eugène Samuel Grasset.
La vitrioleuse (A atiradora de ácido), 1894.
Litografia e stencil colorido, 39,5 x 27,5 cm.
MIA - Mineápolis Institut of Art. © Domínio público.

MEFISTÓFELAS IMPERFEITAS, MACACAS, POLVOS

Em diversas definições, monstros e mulheres aparecem como seres incompletos e imperfeitos, cujas anatomias revelariam uma realização inacabada da natureza. Tal definição supõe uma idealização e supremacia do homem, que falsamente era considerado um conceito de sujeito universal quando lhe convinha. Entre as diversas definições de monstro, a mais corriqueira consiste em considerá-lo um ser inacabado ou, como prefere Claude Kappler, “seres a quem falta algo de essencial” (1993, p. 293). Segundo a escritora, essa concepção já se fazia presente em várias fontes da antiguidade, como em Plínio ou Aristóteles.

Um conhecido tratado sobre o tema é *Des monstres et prodiges*, escrito em 1573 por Ambroise Paré, que realiza uma das primeiras compilações ocidentais que sistematizam o conhecimento sobre tais criaturas, e sugere igualmente uma aproximação entre monstros, prodígios e mutilados. Paré conhecia a tese aristotélica de que a mulher é um homem mutilado, como comprovam suas citações do livro sobre a geração dos animais. Considerando a supremacia do sêmen masculino na geração, Aristóteles concebe a forma ideal como reprodução idêntica de seu protótipo: quanto maior a distância do modelo original, maior será a imperfeição. O primeiro grau dessa diferença – que nos monstros chegaria ao estágio máximo – seria dado na formação de um indivíduo feminino, ao invés do masculino. A anatomia biológica da mulher revelaria, assim, uma realização inacabada da natureza e, embora necessária, imperfeita. É desta forma que ficaria “provado”, por repetidas citações literárias, que a mulher contém em si o mesmo princípio de incompletude que caracteriza os monstros:

Os antigos também observaram, através de longas experiências, que a mulher que concebe durante suas regras engendrará aqueles propensos à lepra, escorbuto, gota, escrófula, e mais, ou sujeitos a mil doenças diferentes: tanto mais porque a criança concebida durante o fluxo menstrual nutre-se e cresce – estando no ventre de sua mãe – do sangue contaminado, sujo, e corrupto (...) (PARÉ apud KAPLER, 1993, p. 5).

As origens se confundem, mas as narrativas retornam, curiosamente, quando necessárias para manter o *status quo*. Seres femininos muito antigos já devoravam recém-nascidos; a Empusa/Hécate grega atraía e matava homens; e a mulher fatal e vampira dos idos de 1900 tinha um quê de funesta, carniça viva. Atribuía-se a ela uma imortalidade decrépita. Assim, Huysmans faz das pinturas *Salomé* de Moreau e de Jean Benner uma fera monstruosa na sua literatura, e Walter Pater, num texto célebre, transforma a *Monalisa* em vampiresca: “Ela é mais velha que os rochedos dentre os quais está sentada; como um vampiro, morreu muitas vezes e sabe os segredos do túmulo” (PATER, apud DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 91).

Amparado em estudos científicos sobre as regras menstruais femininas, Weiniger, em *Geschlecht und Charakter* (1903), diria que se a mulher é vampiro é porque está inteira na menstruação, isto é, a feminilidade tem raízes no sangue; e ainda: a mulher das regras é um animal louco e malvado. Proudhon (1875), comentarista oficial das pinturas de Courbet, transformou a obra *Demoiselles des bords de Seine* em um tema sobre bebedoras de sangue. Deixou-nos inclusive a preciosidade referida abaixo, extraída do seu livro de 1875 *La pornocratie ou les femmes dans, les temps, modernes*:

O homem com sua força de vontade, coragem e inteligência (...) jamais conseguiria domesticá-la e ser seu dono, se não fosse ajudado pelas doenças e enfermidades que domam essa leoa (...). O estado habitualmente enfermo da mulher (...) tem um providencial objetivo: o descanso do homem e a submissão da mulher (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 286).

A escritora francesa Mireille Dottin-Orsini afirma que a imagem dessa mulher monstruosa ou fatal foi criada com a função de esconder o profundo sentimento misógino que tomava o Ocidente. A autora explica ainda que esses estereótipos eram percebidos primordialmente nas expressões artísticas e intelectuais da época, período dominado pela produção de autoria masculina. As teorias de inferiorização intelectual das mulheres justificavam seu banimento da produção artística e científica. Hoje é sabido que Schopenhauer foi um eminente *ginecóforo*, que acreditava que mulheres eram incapazes da experiência estética. Assim como os burgueses, eram esbanjadoras e oportunistas, falavam tolices durante o teatro e, apesar das intermináveis aulas de pintura, nunca produziam uma só obra de arte que valesse o nome. No seu ensaio “Sobre as Mulheres” (1880), ele as animaliza, quando finda seu discurso ao afirmar que o interesse das mulheres pelas artes não passa de *pura macaquice*.

O médico higienista e criminologista Lombroso concordava: “Elas serão cantoras, mas não compositoras, médiuns, mas não hipnotizadoras - dizem Lombroso e Weininger - jamais criadoras” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 201). A mulher foi comparada a macacos e papagaios²⁴⁹, por sua tendência ao plágio (revelando-se assim também malfeitora). Sem gênio artístico, era a detentora de simplórias capacidades de imitação²⁵⁰. O pretense gênio da escritora sob pseudônimo de George Sand não passava de influência de seus familiares masculinos, ou de seus amantes, a quem ela soubera macaquear. Em *Dinah Samuel*, Champsaur descreve uma reflexão de um de seus personagens: “Madame Sand, que conheceu Jules Sandeau, Pierre Leroux, Alfred de Musset, era muito bem relacionada, e seus amigos enfiavam-lhes as ideias por baixo”²⁵¹.

Misógino e excêntrico, o personagem esteta de Huysmans, *Des Esseintes*, cujo modelo seria Robert de Montesquieu (do círculo simbolista parisiense), é a expressão do homem que teme e desconfia da mulher fora do quadro, preferindo a reprodução em pintura a uma de carne e ossos. Assim, eles contemplavam a mulher como um objeto de arte, ou o objeto de arte como uma mulher. Trata-se de *espiritualizar* o desejo masculino transferido para a obra, e também de erotizar a relação com a tela: o quadro é mulher. Seus pesadelos descritos no livro *A Rebours*, à semelhança de outros representados em peças e novelas, que vão de Zola a André Couvreur, vegetalizam uma representação monstruosa da fêmea humana.

Remy de Gourmont²⁵², conhecido amigo de Mallarmé, também publicava estranhos sonhos com mulheres monstros, inclusive em jornais da época: “(...) um monstro meio humano, meio vegetal, construído de um amontoado de fragmentos femininos, transforma-se

249 Como em Maupassant, em *O Signo e O Macaco*, ou em *Lulu*, de Wedekind. Ver também a narrativa de Zola, em *Madame de Sourdís* (1880), onde a heroína tem o dom da imitação pictórica, ou a cômica e estridente Castafiore dos quadrinhos do cartunista belga Hergé. Proudhon era outro comentarista que tratava as mulheres com diversos adjetivos a bel prazer, como feia, louca, rameira, cadela, sanguessuga. Dizia que “as macaquices da mulher” são uma expressão tão banal como pejorativa, ao passo que “belo macaquinho” designaria uma mulher divertida e ágil:” (...) diante de mim, uma mulherzinha nervosa, flexível, febril, buliçosa, com poses de macaco que olha para o fundo de sua cabana... Parece saída do *Jardin des Plantes e de Paul et Virginie*: o macaco ideal, assim como a mulher de Watteau, é as vezes a leitoa ideal”. Essa citação foi extraída do Journal dos Goncourt, de 15 de julho de 1863, periódico bastante conhecido, inclusive entre literatos brasileiros que faziam conexões culturais e comerciais entre França-Brasil.

250 Na primeira versão de “Frankenstein”, lançada em 1818 e com autoria dada como anônima, a obra recebeu muitos elogios por seu suspense e crítica à ciência associada ao ocultismo que rondava o período. Lia-se nas entrelinhas do romance um tanto de filosofia através das longas divagações tanto do médico como do monstro, que questionava toda a sua existência, pautado no comportamento humano que via diante de si. Mas quando foi revelada a verdadeira identidade da autora, em edição que contava com seu nome, Mary Shelley, os críticos passaram a apresentá-la como uma falsária, imitadora do pai e totalmente influenciada pelo marido e por seu círculo literário e social.

251 CHAMPSAUR, Félicien. *Dinah Samuel*. Paris, Ferenczi ET fils, 1925. Citado por DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 200.

252 Poeta e dramaturgo francês, membro da Biblioteca Nacional e fundador do *Mercure de France*.

finalmente num polvo, cujos tentáculos sugadores e moles ameaçam a vida do adormecido” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 215). Podemos notar que a panfeminização é obsessiva em vários artistas da época.

Outro exemplo de corpos disformes, substituindo a ideia da mulher perfeita, pode ser vislumbrado em diversas obras do artista Hans Bellmer, que expressou a fragmentação feminina extensivamente, através de esculturas que ele chamava de “bonecas”, representantes do corpo feminino degradado ou distorcido. O foco de Bellmer em fabricar suas bonecas é geralmente observado como um desejo fetichista e sádico em dominar e controlar objetos femininos (geralmente objetos pubescentes). Digno de nota é o uso de meias brancas, ar estudantil e sapatos no estilo *Mary Jane* que as bonecas parecem usar (Fig. 122). A produção de Bellmer remete muito a era das cópias, duplos e imitações, da obsessão pela mulher de cera, pela manequim, ou pela mulher-autômato, figuras recorrentes das visões e compulsões masculinas da virada do século XIX para o XX²⁵³, ganhando ímpeto com as novas publicações sobre inconsciente e psicanálise, que despertam especial interesse dos artistas e escritores da época.

Em sua produção posterior, já em Paris, Bellmer utiliza como modelo a também artista Única Zürn, em dolorosas amarrações fetichistas e disformes, criando simulacros do corpo feminino passivo e sem identificação, próprio ao exercício do erotismo e da visão masculina (Fig. 108). Ambos produziram algumas das obras mais memoráveis e perturbadoras do movimento surrealista tardio, de maneira peculiarmente sadomasoquista, principalmente quando o artista recria suas famosas bonecas de Zurique, agora através de Zürn representando pedaços de carne, sem cabeça. Seu processo inclui amarrá-la com cordas até o ponto em que sua carne sangraria. A intenção era transformar o corpo e alterar seus contornos, criando seios de carne adicionais ao longo do estômago e outras superfícies usáveis.

Bellmer continuou obsessivamente fazendo bonecas, mas ao conhecer Zürn, ele declarou ameaçadoramente: “Aqui está a boneca! (...) Bellmer parecia compreender instintivamente a psicologia masoquista de Zürn, em cada uma de suas voltas e reviravoltas” (INDIANA, 2009, p. 71-74). Ela parece ter feito tudo o que Bellmer desejava, concordando quando ele decidiu que não iria se preocupar com preservativos, o que resultou em vários abortos e algumas internalizações manicomiais. Após Bellmer adoecer, ficando incapacitado de “cuidá-la”, Zürn viria a suicidar-se, atirando-se de uma janela.

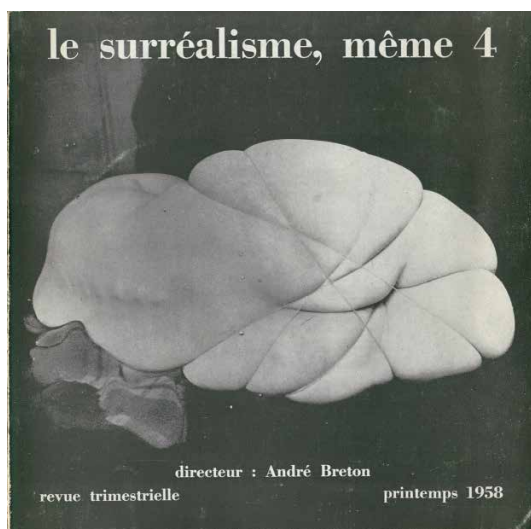


Fig. 108 – Capa da Revista *Le Surréalisme*, Mème, quarta edição, 1958, a partir de fotografia de Hans Bellmer, usando Única Zürn como “modelo”.

253 A partir da descrição da “mesa de dissecação” apresentada por Lautréamont em 1870, a combinação de elementos díspares ou a realocação de partes a partir de desmembramento e recomposição estão presentes na estética modernista como um modo de figurar o corpo, que ao mesmo tempo o nega e o afirma. Em *O corpo impossível*, Eliane Robert de Moraes (2002) analisa as formas pelas quais o corpo foi decomposto pelo modernismo na arte e na literatura, até ao limite da impossibilidade de sua representação.

PROTO-FEMINISMO E UM MONSTRO SEM NOME

Uma das metáforas mais utilizadas para exemplificar a divisão entre os sexos é a associação do feminino à natureza, e do masculino à lógica científica. Nessa perspectiva, a natureza é selvagem e perigosa e, somente a lógica, a ciência e a tecnologia poderiam dominá-la e domesticá-la (BEAUVOIR, 1980).

É de conhecimento universal o nascimento de um ser, não pelo ventre feminino, mas pelas capacidades aterrorizantes da ciência: espécie célebre de monstro, temido e grotesco, criado e montado com partes de carniça, fruto da arrogância e poder científico masculino. *Frankenstein*, obra da escritora inglesa Mary Shelley (1797-1851), pode ser percebido sob uma perspectiva do conceito de monstrosidade aliada a diferentes visões da crítica feminista, se tomarmos como base sua origem e diversos estudos²⁵⁴ posteriores. A obra de Shelley inaugura uma nova fase de romances de horror, centrados nos limites psicológicos de seus personagens, muito além de locações de castelos e cemitérios. Explorando as monstrosidades das atitudes e das intencionalidades como reflexo da sociedade do período do qual é produto, fica evidente a experiência feminina, advinda do contato com uma sociedade assombrada pela dominação masculina. A construção da alteridade da criatura de Victor Frankenstein, esse monstro sem nome e marginalizado, pode ser entendida como representação da condição feminina da época em que foi escrito.

Shelley era filha de Mary Wollstonecraft, uma das fundadoras do movimento de emancipação feminina na Inglaterra no século XVIII. Wollstonecraft foi uma das primeiras feministas a reivindicar o direito das mulheres a ter seu espaço na educação e vida sociais na Inglaterra. Ela integra o grupo de pensadores que questionou paradoxos e limites do pensamento democrático. Defensora dos ideais iluministas e radicais, Wollstonecraft contribuiu significativamente para o debate que estava em curso a respeito do estatuto social e político, particularmente no que diz respeito às mulheres.

Quando escreve *A Vindication of the rights of woman* (1792), ela preconiza às mulheres tomarem consciência de classe e espaço no mundo. Seu texto surge como uma resposta à publicação *Reflections on the revolution in France* (1790) de Edmund Burke, que repudiava o espaço de qualquer outro ser na esfera pública que não o homem letrado e dotado de razão. Assim, Wollstonecraft dá início a uma série de discussões que tomaram uma grande proporção, influenciando muitas outras mulheres ao longo da história.

Mary Shelley nunca conheceu sua mãe e, portanto, aprendeu sobre ela por meio de sua escrita. Os principais temas de Wollstonecraft estavam centrados no feminismo e no direito das mulheres à educação. Junto com a visão do não-nascimento biológico da criatura de seu romance e de sua alienação social (não ter uma mãe e não ter o direito a conviver/estudar/perceber o mundo), alguns estudos sugerem que Shelley associava o monstro ao corpo diferente, aquele que não pertence a nenhuma escala da pirâmide seletiva dos grupos majoritários – ao seu próprio corpo. É essa possibilidade interpretativa que possibilita a ligação das ideias de Shelley às diversas representações monstruosas legadas a mulheres no curso da história, como já citado.

A escritora e acadêmica Nancy Yousef discute a visão de Shelley sobre educação e direitos iguais e compara as interpretações da autora a respeito do *Ensaio sobre Compreensão Humana*, de John Locke, e os escritos de Rousseau sobre as *Origens da Desigualdade*, textos que ela estaria estudando no momento da criação de *Frankenstein*. A criatura, que permanece sem nome durante toda a narrativa, é sistematicamente silenciada por aquele

²⁵⁴ Não tratarei aqui da biografia da autora nem da história que circunda a criação literária a que deve sua fama, mas destaco que existem interessantes pesquisas dentro de uma agenda feminista em torno de sua vida e obra, como em Gilmore, Cawson, Fay, Gilbert e Gubar, Yousef, dentre outros.

que teria o poder de inseri-la no espaço social, capaz de decidir quem pode e tem o direito de participar desse espaço. Da mesma forma ocorria com as mulheres, em sua condição fadada ao fracasso por não pertencer a nenhum espaço dentro de um sistema opressor. Sua trajetória está atrelada à condição da mulher na sociedade em que Shelley viveu, que entendia o corpo da mulher como estrangeiro, diferente, digno de ser colocado à margem. Tal ambiente nos mostra a intolerância daqueles que detêm o poder em uma sociedade cega ao senso de igualdade.

Quando pensamos nesse corpo diferente, monstruoso, podemos nos referir àquele que não se encaixa dentro dos padrões estabelecidos pela sociedade, considerando dois fatores: o julgamento de ser avesso ao comum dentro daquela estrutura social e a contestação de capacidade intelectual diante desse sujeito que não é biologicamente homem, e que carrega em sua constituição a inerente falta de credibilidade e potência. Monstro ou mulher.

COSTELA DE ADÃO OU CARNE DE PRIMEIRA

Para Carol J. Adams existe uma política sexual da carne, que faz das mulheres pedaços. Tal política está presente no argumento segundo o qual homens precisam e têm o direito a comer/possuir. Propondo uma teoria crítica feminista-vegetariana com generoso suporte empírico, ela defende em *A Política Sexual da Carne* (1990) que o especismo tem raízes muito próximas às do sexismo, e que ambos são resultantes de um pensamento patriarcal que prevalece de forma muito evidente na sociedade.

A autora remete seu argumento ao conceito de *carnofalocentrismo*, do filósofo francês Jacques Derrida, e a questões da ética da alteridade. Tal conceito é uma caracterização das principais práticas sociais, linguísticas e materiais presentes no ocidente, segundo as quais um indivíduo só pode ser reconhecido como sujeito pleno da sociedade quando come carne, é homem, e possui um eu falante e autoritário. Adams aponta a construção da carne como um alimento capaz de conferir força e virilidade - atributos socialmente considerados masculinos -, e defende que a masculinidade, entre outros aspectos, é constituída, portanto, pelo acesso ao consumo de carne e pelo controle de corpos construídos, por sua vez, como comestíveis.

Para o senso comum, quem não come carne está fadado ao enfraquecimento físico. Em última instância, dá mostras de uma fraqueza intelectual e materialista: é um sentimentalista incapaz de admitir que a violência e a subjugação do mais vulnerável pelo mais forte fazem parte da vida, como ensina a herança patriarcal a que somos submetidos desde tenra idade. A prerrogativa masculina de comer carne caminha ao lado do padrão valorativo em vigência na escolha do que(m) comer: carne é considerada o alimento a priori, enquanto legumes, verduras, frutas e grãos são tidos como alimentos de segunda classe, para sujeitos de segunda classe (como vemos em *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco, onde os clérigos comem carnes e jogam restos de verduras e legumes para os pobres através de um barranco).

É explícita a tática discursiva das representações de animais feminilizados e de mulheres animalizadas, como já temos visto. Tal posição estaria determinada no que a autora chama de referente ausente - processo analítico que ocupa posição central em sua teoria. Para que exista a carne, os animais se tornam referentes ausentes; isto é, antes vivos, eles são transformados em comida por meio de uma operação simbólica, pela qual se tornam ausentes, renomeando os corpos mortos antes de chegarem aos consumidores. Se estão vivos, eles não podem ser carne. Logo, um cadáver substitui o animal vivo, e animais se tornam referenciais ausentes. Os animais são feitos ausentes através da linguagem, permitindo-nos suprimir sua existência como entidade independente.

O conceito do referente ausente é, portanto, o recurso heurístico que conecta as mulheres a situação similar: da mesma forma que animais antes com vida, as mulheres são constantemente transformadas em referentes ausentes. Numerosos exemplos evidenciam o mecanismo comum que objetifica e esvazia os corpos femininos de sua identidade, separando-os em partes sexualizadas (bundas, seios, pernas). A mulher torna-se, assim, um corpo metaforicamente comestível.

Uma interessante intersecção entre mulheres e animais pode ser observada de modo um tanto particular, a partir da publicação do já citado manifesto de Wollstonecraft, *A Vindication of the Rights of Woman*. Tal publicação é sucedida por uma sátira intitulada *A Vindication of the Rights of Brutes* (1792), de autoria do tradutor e filósofo Thomas Taylor. Utilizando uma argumentação tipo *reductio ad absurdum*, Taylor conclui que não faria sentido sustentar que as mulheres têm direitos, pois neste caso os animais, que também possuem uma dignidade real e intrínseca, do mesmo modo deveriam tê-los²⁵⁵. Essa conexão não acontece por acaso. A opressão de ambos os grupos deriva de uma mesma estrutura hierárquica de poder masculino.

Ainda nesse contexto, diversas foram as estratégias narrativas postas em funcionamento quando, em meio a guerra, escritoras relacionaram as causas do belicismo ao consumo de carne e ao domínio masculino, postulando um mundo ideal composto de feminismo, vegetarianismo e pacifismo. Adams menciona diversas produções literárias escritas por mulheres, que usam a carne como uma alegoria para a opressão feminina, isto é, como um indicativo da sobreposição de opressões. Dentre outros romances, voltamos à obra *Frankenstein*, quando a autora recorre a uma informação normalmente encoberta na maioria dos estudos literários. Mary Shelley, vegetariana²⁵⁶, não por acaso retrata sua criatura com uma benevolência inerente, que, na interpretação de Adams, transmite significados pacifistas e feministas:

A minha alimentação não é a dos homens; Não tenho que matar o cordeiro e a cabra para satisfazer meu apetite; as bolotas (sementes) e as bagas bastam-me. Minha companhia será da mesma natureza que a minha e vai se contentar com o mesmo alimento. Faremos nossa cama de folhas secas, o sol vai brilhar sobre nós como sobre o homem e vai amadurecer a nossa comida. A imagem que apresento a vocês é pacífica e humana (ADAMS, 2012, p.168).

O silenciamento do outro, a exclusão arbitrária daquele diferente de si, a condição de margem legada à mulher, são formas monstruosas, inspiradas pelos homens que atormentam outros sujeitos de direito que tentam (sobre)viver nesse ambiente hostil da sociedade patriarcal. Aqui, a intersecção do feminismo com o direito animal parece pretender não apenas questionar as relações de poder de um corpo social que favorece a misoginia e a submissão do gênero não-masculino, mas critica igualmente o princípio segundo o qual toda a natureza deve ser dominada²⁵⁷.

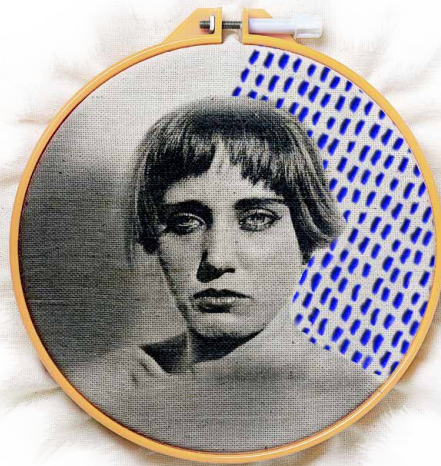
²⁵⁵ A partir desse momento, tanto os direitos das mulheres como os direitos dos animais não humanos começam a ser reivindicados seriamente. Em especial, o vegetarianismo se torna parte da agenda do movimento feminista logo em seu surgimento como movimento sufragista na Grã-Bretanha. Em resposta às reivindicações pelo sufrágio feminino no séc. XIX, era comum ouvir os críticos dizerem com sarcasmo: "O que vão pedir em seguida? Que eduquemos as vacas?". Para uma leitura mais completa, sugiro *The awakened instinct: vegetarianism and the women's suffrage movement in Britain*, de Leah Leneman.

²⁵⁶ Percy Shelley, seu companheiro, em um período conhecido como vegetarianismo romântico, publica diferentes obras defendendo o modo de vida vegetariano. Em especial, *A Vindication of Natural Diet* (1884), em coautoria de Henry S. Salt e William E. A. Axon, onde defende a prática como dever moral e argumenta sobre a existência de uma relação causal entre o exercício da tirania e o consumo de animais.

²⁵⁷ Autoras que podem ser consultadas a respeito do tema: Sandra Lee Bartky e Lori Gruen.

Como ilustrado até aqui, o patriarcado subjuga e discrimina as mulheres das mais variadas formas. Um dos mecanismos mais sutis de transmissão e perpetuação das assimetrias dos direitos pode se dar através da linguagem cultural, que não só retrata, mas também propaga e reforça os estereótipos e papéis concebidos como adequados para a sociedade.

Procurei traçar exemplos sobre a produção e geração de significados a partir de obras de arte e literatura que acabam por definir relações de poder na sociedade, consumidora da imagética cultural. Os monstros aparecem em todas as culturas, corporificados de acordo com os medos, as falhas e as práticas negativas dos homens de seu tempo. Eles sugerem uma simulação do nosso tratamento com a realidade, uma maneira imaginária de representar os perigos da interação social humana. A metáfora do monstro é utilizada como forma de exploração da dimensão sócio-histórica em relação ao diferente, dimensão que permite identificar ou inferir os valores que consolidam o estigma que é imputado àqueles que são “o outro” (ou “as outras”). Mediante essas considerações, devemos pensar as particularidades do contrato sociocultural em que vivemos, buscando analisar e confrontar o modo como as mulheres são representadas nas normas sociais predominantes. Não se encaixar nos padrões e tentar rompê-los não torna nenhuma mulher um monstro, mas talvez uma mulher livre seja exatamente o que causa temor no universo patriarcal.



Carmen Mondragon [Nahui Olin] (1894 – 1978)

A Cidade do México na década de 1920 foi um epicentro de experimentação, debates e amizades estratégicas dentro de um variado círculo artístico. O discurso cultural pós-revolucionário enfatizou a urgência de criar uma arte nacional e atingir um público mais amplo, democratizando o acesso à cultura. Considerada como a época do renascimento na arte mexicana, testemunhou o surgimento do movimento Muralista, inovações nas artes gráficas, consolidação da fotografia como arte e promoveu grandes avanços na educação. No entanto, os desenvolvimentos extraordinários desta década são geralmente atribuídos a um grupo restrito de artistas, em que três nomes se destacam: os muralistas Diego Rivera, José Orozco e David Siqueiros. Dessa forma, a extensa heterogeneidade que caracterizou a arte desta década acaba inexplorada.

Mas ao contrário da expectativa, muitas mulheres foram ativas participantes do meio cultural mexicano. Numerosas estudantes foram matriculadas na *Escuela Nacional de Bellas Artes*, principalmente nas suas filiais, as Escolas de Pintura ao Ar Livre. Fundada pela primeira vez em 1913 e novamente em 1920, este instituto alternativo de educação artística promoveu uma abordagem intuitiva para a pintura, rejeitando métodos conservadores, como copiar os “mestres” ou usar linhas de desenhos detalhados como base para composições. Sua didática favorecia uma relação direta com o tema, que deveria ser alcançado por meio de cuidadosa observação. Em 1925, várias dessas escolas foram abertas na Cidade do México, atraindo muitas alunas, de todas as classes sociais. Exposições dos trabalhos criados foram realizadas em Nova York, Paris, Madrid e Berlim, com relativa aclamação. Apesar de extensa documentação dessas atividades, esses trabalhos e essas histórias são amplamente desconhecidos ainda hoje.

Entre as artistas na vanguarda pós-revolucionária que se envolveram com o pensamento modernista, temos Lola Cueto (1897 – 1978), Tina Modotti (1896 – 1942), Rosario Cabrera (1901 – 1975), Chabela Villaseñor (1909 – 1953) e Nahui Olin (1894 – 1978). Todas elas quebraram paradigmas conservadores, assim como seus colegas, não somente num ímpeto anti-institucional, mas com propósitos que incluíam criticar os modelos dominantes. Elas desafiaram da mesma forma os parâmetros da “grande” arte, às vezes empregando pedagogia e ativismo como meio de efetivar mudanças sociais e culturais, afirmando a relevância da arte envolvendo experiência coletiva e consciência social.

O muralismo afirmou sua presença na capital como principal força estética, e recebeu diversos subsídios governamentais. Os homens podiam ser artistas em tempo integral, enquanto as artistas tinham que lecionar ou modelar para garantir seu sustento. Na mesma época surge o movimento chamado *Estridentismo*, caracterizado por seu culto à tecnologia e em seu emprego de meios mecânicos, compartilhando características com o cubismo, futurismo e dadaísmo. Ambos os movimentos eram fortemente sexistas, mas algumas mulheres vieram a participar de atividades dos estridentistas, em particular, Lola Cueto, que utilizava a máquina de costura e tear em seu trabalho e Tina Modotti, por meio do uso da câmera fotográfica. Embora Nahui Olin estivesse ausentes dos dois principais grupos de arte da década de 1920, tanto ela como outras artistas forjaram laços pessoais e profissionais com os homens vanguardistas e criaram trabalhos que refletiam as mesmas preocupações expressas por seus manifestos.

Olin - pintora, poeta e modelo de artista - era bem conhecida nas décadas de 1920 e 30; porém sua imagem foi praticamente apagada do cânone da arte pós-revolucionária mexicana. Desejando iniciar nosso conhecimento sobre Nahui Olin, se buscarmos por ela nos espaços virtuais de pesquisa, iremos nos deparar com matérias e fotografias, que darão destaque a sua aparência quando jovem, edificando sua beleza e seus enormes olhos verdes. Mesmo em busca por imagens, dificilmente suas obras estarão em destaque. Pesquisadoras²⁵⁸ vem resgatando sua história de vida bem recentemente. Em contato com familiares ou comunidade onde viveu até os 84 anos, depararam-se com narrativas que a retratam como prostituta, velha louca, pobre professora, a mulher dos gatos. O mito a cerca: uma mulher que se deleitava com sua própria beleza, que pintava autorretratos com seus muitos amantes e que eventualmente foi rejeitada pela sociedade, morrendo sozinha, décadas depois, na casa em que nasceu.

Sua arte, quando citada, é geralmente enquadrada nos conceitos de ingenuidade ou primitivismo, dentro do campo de análise da arte *naïf*, o que talvez seja limitar as habilidades que possuía como criadora de imagens pictóricas. Nahui Olin recorre às soluções aparentemente simples em sua pintura talvez porque esta linguagem se adequa aos seus mundos de representação e declaram sua aversão as tradições da arte acadêmica. Ela experimentou diferentes estratégias de representação, que se costuram desde uma linguagem verbal e visual de vanguarda hermética até caricaturas ingenuamente renderizadas em diversas formas de autorrepresentação. Seu trabalho compartilha afinidades com os poemas e livros ilustrados das vanguardas. A xilogravura *Paisagem Metafísica* (1922), por exemplo, justapõe vários planos de abstração angulares e cortes em uma composição que antecipa as estampas modernistas de Jean Chariot para URBE (1924), um livro de Manuel Maples Arce.

Também escreveu livros e poesia erótica, incluindo *Óptica Cerebral*, *Poemas Dinâmicos* (1922) e *Calinement, je suis dedans* (“Ternamente, estou dentro”, 1923), escrito em francês. Ilustrados, apresentavam capas modernistas e tipografias experimentais, como outras publicações estridentistas. Algumas ilustrações são suas e outras são do artista Dr. Atl, com quem viveu um relacionamento entre 1921 e 25 (Fig. XX). As dobras textuais do seu projeto de corpo, sentimento e arte interseccionam questões de representação feminina, liberdade sexual e tomadas de decisão. Ancorado em um imaginário sexual de uma nova modernidade feminina, o corpo-texto de Nahui Olin sugere lágrimas interiores em *Óptica Cerebral*. “Seu texto poético denuncia a estigmatização feminina e reflete criticamente sobre a desigualdade de gênero no início do século XX” (LOPÁTEGUI, 2011 p. 70).

Seu último livro conhecido, *Energía Cósmica* (1937), questiona a teoria da relatividade de Albert Einstein em versos, digressões técnicas e metafísicas que incorporam elementos do princípio da incerteza, formulado pela mecânica quântica de Werner Heisenberg, em 1927.

²⁵⁸ Em especial, Adriana Malvido Arriaga, Elena Petrowska, Sandra Frid e Maria Valeria Matos Pérez.

Astronomia, ótica, eletricidade, física nuclear, biologia e interrogações sobre os estados da matéria não operam como simples estratagemas estetizantes. Indicam suas crenças e sua audácia em se permitir falar, em dar voz as suas ideias, discutíveis ou não, formulando mais de si mesma como viria a se definir: "amor, cerebro y carne" (PONIATOVSKA, 2000).



Fig. 109 - Capas originais de publicações de Nahuí Olin, em tipografia.

Fonte: <https://bitly.com/k1JQT>

Coleção Tomás Zurian Ugarte e Biblioteca de arte mexicano Roberto Pérez Escamilla.

Mais vanguardista do que propriamente arte folclórica, existe uma pequena xilogravura, provavelmente da década de 1920, indicativa de estudos elaborados, o que contraria a perspectiva *naïf*, que caracteriza uma inocência do artista não escolarizado ou familiarizado com variantes estéticas de sua época. Aqui, a artista usa linhas duras que marcam seu pescoço e metade do seu rosto, deixando a outra metade em branco. Em contraste com a fama por seus olhos verdes marcantes, podemos considerar um dos olhos, que se apresenta ausente, um aspecto um pouco perturbador desse autorretrato.



Fig. 110 – Nahui Olin. Circa 1920-30
Xilogravura
Fonte: <https://bityli.com/Qjorz>

A persona construída em cima da imagem de Nahui Olin oscila entre a *femme fatale* e a mulher incompreendida e alienada. Presume-se que teve inúmeros casos amorosos, mas na realidade podemos contar em uma mão os nomes dos seus amantes conhecidos. Em certa ocasião, por conta disso, raspou completamente seus cabelos, o que apenas lhe acrescentou fama de desequilibrada. Há um registro dessa aparência através de dois pastéis sobre cartão, feitos pelo Dr. Atl, como nessa imagem do artista, sob o título de *Nahui Olin Pelona* (Fig. 111).



Fig. 111 – Dr. Atl. *Nahui Olin Pelona*, 1923
Pastel sobre papel, 44 x 54cm
Coleção Elda Peralta

Outro episódio descreve a recusa de um papel para filmar com a Metro Goldwyn Mayer, nos EUA, por volta de 1928. Apesar de ter assinado contrato e feito fotos e materiais publicitários, publicados, ela volta atrás, protestando contra ser explorada como símbolo sexual. Nudista desde os sete anos (PONIATOVSKA, 2000, p. 61), causava estranheza ao reivindicar seus próprios termos, nas quais não incluía ser transformada em objeto de consumo.

A questão da autoimagem parece ter sido uma dádiva e uma maldição para a artista. Considerada musa e muito bonita, por suas ações pouco convencionais, atraía todo tipo de comentário e homens indesejados. Repelindo seus avanços, era maldita. A liberdade da mulher, em suas ações e palavras, é frequentemente confundida com libertinagem, ainda hoje.

É comum lermos referências sobre seu “intenso magnetismo sexual”, que carece de fontes e parece estar baseado em fotografias que fez nua, em diversos momentos, algumas por Edward Weston, com produção de Tina Modotti. Em particular, as fotos que fez com Antonio Garduño causaram escândalo e uma violenta repercussão na mentalidade conservadora da sociedade mexicana. Ela produz e realiza uma exposição dessas imagens, em que performa poses dramáticas, criando o seu próprio convite em serigrafia (Fig. 112).

No trabalho pictórico de Nahui Olin há uma confluência de memórias e intensidade. Um exemplo é seu autorretrato como uma estudante em Paris, em um vestido de época, cercado por suas experiências francesas, em que podemos ver a Torre Eiffel, uma praça com seu quiosque, prédios urbanos e um carrossel (Fig. 113). Cromaticamente é a prova de sua habilidade no gerenciamento de cores, dando ênfase aos azuis profundos, valorizando os ornamentos vermelhos do vestido e as bochechas coradas, em contraste com os olhos verdes enormes. Ela encontra soluções plásticas em sua existência. Sua pintura não é um ato conceitual, ela é descritiva, está na essência da experiência. A cor é saturada, profunda, tem raiz na artesanaria de seu próprio país e no remete ao cromatismo fauvista, a exemplo de Kiss Van Dongen.



Fig. 112 - Nahui Olin.
Convite para exposição de fotografias
de nú artístico. 1927.
Serigrafia impressa.
Museu Nacional de Arte INBA © MUNAL



Fig. 113 – Nahui Olin. *Autorretrato como colegiala en París*, S/data.
Óleo sobre tela, 102 x 76 cm.
Coleção Armando Marmolejo e César González.

Ela penetra no folclore, na vida, na natureza e no círculo de suas próprias vivências. Seu trabalho pode ser tomado como uma extensa autobiografia pictórica: seus amores, passeios, sonhos, seu pai, seus gatos, sua casa e o drama de sua própria existência. Dessa forma, ela se identifica e permanece toda a sua vida idêntica a si mesma, invariável e eterna, como a escola filosófica que postula em seus escritos²⁵⁹, em relação ao conceito de "substância".

Alguns de seus autorretratos são documentais, como em *Nahui Y Agacino frente a la isla de Manhattan* (Fig. 114). Ela se retrata com o comandante Agacino, seu grande e último amor. O encontro erótico dos corpos se dá dentro de uma cabine de navio, com a cidade de Manhattan ao fundo. A artista modela o casal, harmonizando-os, mas minimiza seu rosto em comparação com suas ancas e nádegas ruborescidas, que disputa em tamanho, num jogo de equilíbrio, com a cabeça do amante. Para mais, fornece a si mesma uma pose voluptuosa e desafiante, ao encarar o nosso olhar voyerístico.



Fig. 114 - Nahui Olin. *Nahui y Agacino frente a la isla de Manhattan*. S/data. Óleo sobre compensado, 92 x 122,5cm. Coleção Edze Kieft e Gabriel Ruiz Burgos.

Com seus muitos autorretratos, ela lega à posteridade a herança de seu grande olhar esverdeado, que Diego Rivera eternizou em alguns murais. *Autorretrato nos jardins de Versalhes* (Fig. 115) é baseado em uma foto sua enquanto estudante. Ela exagera no tamanho dos olhos e reproduz o corte de cabelo, quando ainda tinha comprimento para manter tranças. Os autorretratos também revelam sua participação em espetáculos de massa e entre as multidões, em uma tourada, um circo, um carrossel animado, ou em festas típicas e coloridas. Nas pessoas pintadas em miniaturas sua capacidade de retrato é revelada com enorme capacidade de alcançar, com mínimas pinceladas, o caráter e semelhança dos personagens retratados. As perspectivas de algumas obras são incomuns, como em *Nahui en una corrida de toros*, que parece tomada em uma vista aérea. O pequeno homem pintado, que acompanha Nahui Olin no evento, é exatamente o mesmo que ela apresenta em outra pintura, *El Circo* (1931).

259 Nessa tese de filosofia, a partir da página 161, podemos ler as transcrições de suas poesias em *Óptica Cerebral* (1922): <http://132.248.9.195/ptd2013/enero/0687094/0687094.pdf>



Fig. 115 – Nahui Olin. *Autorretrato nos jardins de Versalhes*. S/data. Óleo sobre tela, 118 x 100cm. Coleção Jeannette Mondragón Y Kalb. Ao lado, fotografia adolescente, autoria anônima, incluída em seu livro *A dix ans sur mon pupitre* (1924).

Além dos autorretratos, sozinha, com amantes ou pequenas multidões, ela pintou muitas cenas locais, mulheres vendendo jarros, comunidade indígena, casamentos festivos, enterros, animais bailando, muitos gatos, o entorno de sua casa e crianças. É muito provável que a produção de Olin tenha sido considerável, mas em parte foi destruída, perdida ou dispersa entre México, Espanha e França, locais onde viveu. Portanto, sua verdadeira dimensão cultural permanece desconhecida. A vida de Olin vem sendo reexaminada, em parte, devido ao trabalho de Adriana Malvido e de colecionadores em arte como Tomás Zurian. À medida que mais detalhes são descobertos, um complexo debate sobre expressão sexual e papéis tradicionais imputados às mulheres pode vir a ser costurado. A representação de si e a mitologia monstruosa, que se desenvolveu sobre sua figura, - devido ao machismo da sociedade mexicana, bastante semelhante ao que ocorre no Brasil e outros países latinos -, é outro recorte que devemos considerar. É devido a isso que no caso das mulheres, a pesquisa biográfica atravessa a autoral.

Olin nasceu Carmen Mondragón, em 1893, no distrito de Tacubaya, Cidade do México. Na época, era um local mais afastado, onde diplomatas mantinham segundas residências, em prados exuberantes, cercados por riachos e árvores. Ela passou sua adolescência na França, após a família se exilar devido ao envolvimento de seu pai em um golpe contra o presidente Francisco Madero. Em 1913, casou-se com Manuel Rodríguez Lozano, que era muito próximo da família e mais tarde tornou-se figura solene no movimento muralista. Foi nessa época que ela começa a pintar, a que devem a influência de seu jovem marido. No entanto, pesquisas revelam que no internato francês ela já pintava, escrevia poesias e compunha ao piano.

O casal muda-se para Paris, onde convivem com Matisse, Picasso, André Salmon e Jean Cocteau. O casamento infeliz acabou sob acusações: por um lado Olin sentia-se enganada, após descobrir a homossexualidade de Lozano; por outro, pela suposta morte de um filho ainda bebê. Rodríguez Lozano, a fim de se defender ou vingar-se, afirmava para todos que em um ataque de fúria, Olin teria tirado a vida da criança. Não existem confirmações, mas as autoras recentes acreditam que a criança possa ter sofrido morte súbita e que essa teria sido uma das primeiras calúnias, entre tantas, que circundam a imagem que se construiu sobre essa mulher "degenerada".

Em 1921, o casal retorna ao México e se divorcia, enfurecendo parentes. Aparentemente, ela fica sem recursos financeiros, mas toma posse de uma antiga casa da família. Além de pintar cenas cotidianas, começa a modelar, quando conhece o Dr. Atl, que era bastante conhecido na sociedade mexicana. O relacionamento acaba virando o assunto da cidade - ela, uma jovem divorciada, que posou nua para artistas como Diego Rivera, Edward Weston e Antonio Garduño; ele, mais velho, ativista, acadêmico e vulcanólogo, estava começando uma escola nacional de arte dentro de um antigo claustro, onde irão viver por cerca de 5 anos. Ambos foram os primeiros membros da *Unión Revolucionária de Obreros, Técnicos, Pintores, Escultores y Similares*, uma escola que trabalhava para forjar uma nova identidade nacional.

Nascido Gerardo Murillo, o amante mudou seu nome anos antes para Atl, a palavra nahuatl²⁶⁰ para água. Em 1922, deu a Mondrágan o nome de Nahui Olin, que é um conceito do calendário asteca que significa o quarto movimento regenerativo no ciclo do cosmos. Na superfície das pesquisas sobre a vida de Nahui Olin, é esse período da década de 1920 que sempre se destaca, conectando-a a um turbulento relacionamento. Conta-se que Atl chegou a trancá-la no antigo convento durante um período, para que ela fosse apenas sua, vivendo em nudismo, época em que a pintou, desenhou e fotografou extensivamente²⁶¹ (PONIATOWSKA, 2000, p. 61).

O *Claustro La Merced* fica no bairro de mesmo nome, na Cidade do México. É um grande edifício de pedra, nada notável do lado de fora; no interior, permanece um dos mais belos mosteiros do país. Foi lá que supostamente se desenrolou toda uma história de ciúme e armas disparadas, criando um enredo de intrigas e especulações. A pesquisadora Adriana Malvido menciona o artista David Alfaro Siqueiros, que assim teria dito sobre Olin: “seus escândalos marcaram uma era inteira”. Atl recebia muitos alunos, artistas e pessoas interessadas em seu trabalho, e Olin começou a desconfiar de seu relacionamento com outras jovens mulheres. Ele publicou sua autobiografia mais tarde, relatando episódios e cartas escritas por Nahui Olin:

(...) sei que minha beleza é superior a todas as belezas que você poderia encontrar. Seus sentimentos estéticos foram elevados pela beleza do meu corpo - o esplendor dos meus olhos - a cadência da minha caminhada - o ouro do meu cabelo, a fúria do meu sexo - e nenhuma outra beleza poderia afastá-lo de mim. (OLIN, apud ATL, 1950)²⁶².

Em uma entrevista de 1923 ao *El Universal Ilustrado*, Atl é questionado se algum dia se casaria com uma escritora. Ele diz:

Considero o casamento um aspecto fundamentalmente absurdo da sociedade (...) embora uma escritora possa escrever bem, a vida se torna insuportável depois de cinco minutos com ela. Estou convencido e certo de que é assim que a maioria dos homens pensa, que a vida com uma mulher é uma contradição constante; com uma mulher literata, seria uma catástrofe constante.

²⁶⁰ Nahuatl ou Náuatle é uma língua pertencente à família uto-asteca, usada pelo povo náuatle e falada no território correspondente à região central do México, desde pelo menos o século VII.

²⁶¹ Consulte também o artigo de Araceli S. Barbosa, *Nahui Olin: El Deseo Desnudo*, em Placeres en Imagen: Fotografía Y Cine eróticos (1900-1960), editado por Angel Miquel e Ana María Jaramillo. Morelos: Universidad Autónoma del Estado de Morelos/Facultad de Morelos. Ediciones sin Nombre, 2009. 193-204.

²⁶² A autobiografia do Dr. Atl, *Gentes Profanas en El Convento*, está disponível em https://www.senado.gob.mx/BMO/pdfs/biblioteca_digital/ensayos/ensayosVIII.pdf.

Uma semana depois, o mesmo periódico entrevistou Olin, e ela afirma que nunca se casaria com um homem, “muito menos com um pintor extravagante ou escritor medíocre, porque eles já estão casados com a obsessão da glória e na maioria das vezes não valem isso; eles são maridos apenas da vaidade”. Esses relatos, levantados por Malvido na biografia *Nahui Olin: La mujer del Sol* (1999) dão conta de que diante das relações que Atl tinha com alunas e outras mulheres, Nahui não respondeu com a esperada submissão de outras “musas”, e essa agressividade - ou falta de passividade - alimentaram sua imagem animalizada de tigresa (como Atl se refere a ela em alguns momentos), de mulher louca, provocadora e competitiva. Nahui Olin retorna a sua casa, continua a pintar e modelar, mas também inicia sua carreira como professora, ensinando arte em escolas públicas da Cidade do México. Assim sustentou-se e promoveu exposições onde convidava diplomatas, artistas e socialites. Há livros de visitas resgatados por colecionadores, onde constam presenças importantes, como do Ministro das Finanças e do Ministro da Educação da época.

Em 1929, ela conhece Eugenio Agacino, um comandante de navio, que a leva para diversos países em suas viagens. Ambos aparecem juntos em inúmeras pinturas, sempre com característicos e semelhantes olhos enormes. Agacino morre inesperadamente em 1934, em uma intoxicação alimentar em alto mar. Ele desembarca em Nova York onde foi tratado e liberado, mas acaba falecendo dias depois. Esse também foi último ano em que Nahui Olin expôs seus trabalhos. Estava com 40 anos e recuou para uma vida de introspecção. No final dos anos 1930 o mundo estava mudado. A Grande Depressão e a Segunda Guerra Mundial trouxeram austeridade e medo, e a pressão por reformas nacionais por meio da arte andava a ser substituída por ideias conservadoras.

Acredita-se que ela tenha ficado muito deprimida após a morte de Agacino, há relatos que a viam chorando sentada em frente ao mar, mas podem ser histórias romanceadas. No entanto, o envelhecimento também pode ter influenciado seu afastamento da vida pública. A pintora, que certa vez ressentida com Atl lhe deixa um bilhete onde afirma ser "a ambição de todos os mais belos jovens do México", que se rebelou contra qualquer doutrinação, que posou vestida de freira para Garduño e que não tolerava infidelidades, de alguma forma percebe que a condição feminina, criada pelo falocentrismo, não se liberta ao mesmo tempo que nos libertamos das roupas. Naquela época, e mesmo hoje, a performance liberal e nudez feminina acaba de alguma forma se voltando para a contemplação erótica masculina. Ainda que possa ser considerada a precursora da liberação sexual das mulheres no México, ao mesmo tempo se submeteu ao olhar que a objetificou.

Adriana Malvido entrevistou as sobrinhas de Olin para sua pesquisa. Elas contam que já idosa, ainda se via como uma mulher bonita, e quando saía para buscar sua renda²⁶³ ou alimentar os gatos na alameda próxima a sua casa, se maquiava com os mesmos batons e olhos esfumados de sempre. Em casa, continuava a andar nua, usando apenas algum kimono leve. “Foi aí que começaram a chamá-la de velha louca, porque não era mais jovem para agir assim”, diz Malvido. “É muito cruel. Ela perdeu a beleza, então as pessoas não precisavam mais dela. Essa é minha interpretação. Então eles a largaram e disseram que ela é louca”. É interessante perceber que não existem fotos e registros de Nahui Olin após os 40 anos²⁶⁴.

Existe toda uma mitologia erótica e negativa construída em torno da artista, que não se perpetuou somente por conta dos falatórios da época de juventude, como também foi criada depois, enquanto era praticamente reclusa. A citam como prostituta, promíscua e ninfomaníaca, uma espécie de monstro amoral, que andava a perambular pelas ruas da

²⁶³ Ela recebia uma ajuda mensal promovida pelo Instituto Nacional de Belas Artes, assim como outros artistas, e deveria entregar todo mês determinada quantia de trabalhos. Pesquisadores tentam entender por que o INBA não conserva nenhuma de suas obras em acervo.

²⁶⁴ Conforme depoimentos sua sobrinha-neta, Beatriz Pesado, em *Nahui Olin, la Mujer del Sol*.

cidade procurando por homens, usando a potência de seus terríveis olhos verdes para atraí-los. Essa narrativa ainda é encontrada em textos sem referências, pela internet. Alguns dizem que Olin passou seus últimos dias mendigando e vendendo seu corpo na Alameda, vestida com um casaco de peles.

Esse equívoco biográfico se assemelha ao caso bíblico de Maria Madalena em muitos aspectos. Por muitos anos e ainda hoje Madalena é relatada como prostituta e é negado seu papel como apóstola, devido a uma passagem da Bíblia que fala de outra mulher, poucas linhas antes de se referir a ela. Isso também foi conveniente para apagar qualquer importância em seu papel dentro dos planos da igreja católica. Com Olin aconteceu que um cronista mexicano escreveu um artigo em jornal, onde relatava poeticamente sua busca pela mulher dos gatos nas alamedas, mas que infelizmente, naquela noite, havia apenas encontrado a “mujer dos correos”, personagem conhecida e tida como uma decrépita e pobre prostituta envelhecida, que usava casaco de peles falsas. E assim as duas mulheres se confundem na narrativa popular e Olin ganha novos traços difamatórios.

Mas nem somente a comunidade iletrada desconstruiu a narrativa verdadeira de Nahui Olin, enxertando sordidez em sua biografia. Em um livro editado por vários autores, lançado em 1992 através de uma iniciativa do *Museo Estudio Rivera*, é citado uma entrevista do pintor Raúl Anguiano. Ele conta que nos anos 1940 visitou a casa de Olin para ver alguns desenhos de seus alunos indígenas, quando reparou, entre outras coisas estranhíssimas, uma espécie de colcha, feita de pele de gatos, a maioria ainda preservando a cabeça dissecada, o que teria lhe causado muito mal-estar. Outro pintor que a visitou foi Juan Sorino, que a acusava de bruxaria. Esse, perguntado sobre a história de que ela conseguia acender fogo num estalar de dedos, confirmou:

¡Claro que es cierto, yo lo vi! Oscureció la habitación donde nos encontrábamos, tomó un foco por la parte metálica y como es natural no se incendió intensamente, pero sí se percibía con claridad una tenue luminiscencia. Nos quedamos asombradísimos. (SORINO, apud ZURIÁN, 1992, p. 115).

Considerando essas declarações de colegas homens, em contraste com um relato de Anita Brenner (1905 – 1974) em seu diário (que descrevo abaixo), devemos levar em conta que todos os vilipêndios criados contra Olin, que a tornam uma velha bruxa louca advém de homens, rejeitados ou invejosos de sua arte, de sua erudição intelectual (a biblioteca que mantinha causava espanto) ou desprendimento material que pregou nos últimos anos. Em *Nahui Olin: Sin principio ni fin - vida, obra y varia invención* (2011), Patricia Rosas Lopátegui compila diversos materiais de sua produção e traduz em uma abordagem que nos exige considerar a agência feminina do sujeito dissidente. Poniatowska a encarna como uma protagonista poética-literária, como "o tipo de personagem totalmente desinibida que a sociedade destrói (PONIATOWSKA, 2000, p. 76-77). Aqui, a passagem do diário de Brenner, em oposição as fantasias maldosas de Anguiano:

En la mañana Jean Charlot, Edward Weston, Tina y yo fuimos a tomar fotos de las decoraciones de los azulejos de la Casa de los Condes de la Cortina sobre 5 de febrero 18. Nahui Olin vive allí, tiene una casa chiquita, española y pintoresca en la azotea, flores, un perico, perros, gatos, arte, mucho sol, azulejos coloridos en su patio y cuartos. Lugar fenomenal, acaso un poco dulzón. Tina se quedó encantada. (BRENNER, apud ZURIÁN, 1992, p. 132).

É desafiador pensar nessas artistas realocando-as além dos estereótipos criados e das narrativas vitimizadoras de seus supostos marcadores biográficos. As crônicas tendem a fomentar imagens de solidão e pobreza, que dentro da criação de mitos de personalidade, não funcionam bem para as mulheres. Por que não é possível considerar que uma artista, ainda que não estivesse ganhando muito reconhecimento e dinheiro, estivesse bem com sua vida e profissão, nos anos finais de sua vida? Os relatos das sobrinhas de Nahui Olin dizem que logo que ela recebia seu salário, gastava quase toda metade em uma única refeição muito cara, em algum restaurante francês, se dando luxos que não podia mais manter. Depois, com o restante, alimentava animais oriundos de abandono, com “os melhores pedaços de carne”. Para se alimentar o resto do mês, recorria a instituições comunitárias para idosos e mendicantes. Fazia isso com jovial satisfação, valorizando cada aspecto de sua sistemática rotina, entre leituras, jardinagem e pinturas.

O enquadramento contextual de suas modestas condições e “pouco sucesso”, conforme o que dita a sociedade capitalista, não considera as negociações e tensões de gênero, consumo espetacular, memória e invisibilidade cultural. Essa exigência comparativa com as aspirações artísticas tradicionais, em termos do que se julga sucesso ou fama, são implacáveis ou inacessíveis para as mulheres, ainda hoje, pelos fatores já tanto explicitados até aqui. O sujeito feminino é sobrecarregado, nas exigências da sociedade em alcançar êxitos profissionais iguais aos referentes homens, ao mesmo tempo que a mesma sociedade lhe inflige suas impossibilidades.

Em um artigo de 1921, a artista mexicana Carmen Foncerrada escreveu: "O destino de uma obra de arte também não deve ser um museu pequeno ou grande, público ou privado. Museus parecem cemitérios de homens ilustres. As obras de arte devem estar em contato com a vida diária das pessoas". (FONCERRADA apud FLORES, 2015, p.12). Esse manifesto constitui uma crítica que reconhece a distância entre as instituições e o público, e expõe as desigualdades sociais. Mas tem um peso adicional: a descrição dos museus como "cemitérios de homens ilustres". Essa observação, talvez trivial se escrita por um homem, nas mãos de uma mulher torna-se igualmente uma crítica da dominação cultural e dos valores patriarcais. Foncerrada alude (ou se ilude) para uma esperança em profundas mudanças sociais de classe e gênero pós-revolução, pela qual ainda aguardamos.



Alice Prin [Kiki de Montparnasse] (1901 – 1953)

Nos anos de 1920 e 1930 Kiki de Montparnasse foi uma das personagens mais conhecidas e celebradas em Paris. Estar em sua companhia era sinônimo de festa e alegria. Passada sua juventude, ela vai aos poucos sendo colocada de lado, até o ponto de ser esquecida. A maioria de nós a conhece apenas como uma mulher anônima, a qual não importa a sua natureza ou subjetividades pessoais, através de algumas das fotografias mais icônicas da modernidade vanguardista. Em 1924, Man Ray a imortalizou nua, sentada de costas para o espectador, usando nada mais do que um turbante, enquanto duas claves sugestivas de um violoncelo²⁶⁵ aparecem pintadas graciosamente em suas costas (Fig. 116). *Le Violon d'Ingres* transforma essa mulher em um instrumento musical, em uma caixa de ressonância de arte, fusão de sujeito e objeto que fornecem prazer.

O corpo passivo é contrastado com luz e colocado contra um fundo escuro. Até a época de Ingres, essa era uma pose relativamente comum, a mulher de costas, roupa meio caída, ela olhando para o lado um pouco tímida, quase descobrindo o espectador. Acostumados que estamos com essa a fotografia proposta pelo “Homem Raio”, tendemos a esquecer o quão perturbadora que ela pode ter sido na época de sua primeira publicação, em uma das edições da revista dadaísta *Littérature*, em junho do mesmo ano. A tensão entre prazer e desconforto é aumentada, à medida que o corpo é abreviado a um contorno simples e luminescente envolto na escuridão. A forma sinuosa é sensual, mas o corpo sem braços é desprovido de individualidade, reduzido a um torso, imagem recorrente das composições da época.

Como o título da obra e a posição da modelo sugerem, é uma referência a obra *A banhista de Valpinçon* (1808), do pintor Jean-Auguste Dominique Ingres. Man Ray já tinha feito outra fotografia de Kiki, baseada em uma pintura de Ingres, *La Source*, que por sua vez foi produzida a partir de um retrato que Ingres encomendou para Nadar, da modelo Marie-Christine Roux (1835 – 1860).

Man Ray e outros colegas foram celebrados por uma ampla gama de abstrações baseadas na dissolução do corpo material feminino - e, neste contexto, podemos olhar de novo para tais obras, tão familiares, e discutir algumas questões acerca da domesticação e tomada de posse de sujeitos subalternos. Dois anos depois, ele produz *Noire et Blanche* (1926), outra conhecida imagem do artista. Ela mostra Kiki de Montparnasse de olhos fechados e

²⁶⁵ Devo chamar a atenção para a especificidade de posse sobre quem toca o violoncelo, um dos instrumentos menos aceito pela comunidade musicista para ser empenhado por uma mulher. Na contemporaneidade, uma mulher que toca violoncelo é geralmente mostrada como algo extraordinário, inédito, exótico e potencialmente sensual, por uma suposta transgressão no sistema de dominação. Para maiores estudos sobre o campo de gênero e música, ver a as pesquisas de Isabela Zumba Mascarenhas Senra, Suzanne Cusick e Susan McClary e Marcia Citron.

rosto deitado sobre uma mesa, segurando uma máscara africana escura ao lado de seu rosto empalidecido, em um elegante contraste entre branco e preto, com sombras projetadas por uma iluminação incidente (Fig. 117). Ela foi publicada pela primeira vez na capa da revista de moda *Vogue*, sob o título *Visage de nacre e masque d'ébène*, e mais tarde em outras duas revistas comerciais de moda e decoração²⁶⁶, com o nome hoje conhecido.



Fig. 116 - Man Ray. *Le Violin d'Ingres*, 1924. Fotografia de Kiki de Montparnasse impressa em sal prata realçada com lápis e tinta nanquim, 28,2 x 22,5cm. © ADAGP, ©RMN

Várias autoras veem fazendo uma análise de como as mulheres eram representadas na arte feita pelos homens: Carol Duncan, sobre a representação da mulher sexualmente passiva e degradada em uma série de obras de arte modernistas. Dorothea Dietrich analisa representações de mulheres nas colagens de Kurt Schwitters. Amelia Jones e Marisa Januzzi leram a escultura *Catherine Barometer* de Man Ray a partir dessa premissa. Barbara Zabel, Amelia Jones e Willard Bohn dão muita atenção aos desenhos mecanomórficos de Marius de Zayas e Francis Picabia, que fazem máquinas de mulheres, também relatados no capítulo *Objetos de Substituição* (o autômato, a locomotiva, a dama de cera, a boneca), do livro *A Mulher que eles chamavam fatal*, de Mireille Dottin-Orsini (1996, p. 88 a 108). Mas um provocativo ensaio de Whitney Chadwick, *Fetishizing Fashion/Fetishizing Culture: Man Ray's Noire et Blanche*, irá traçar paralelos entre a visão masculina das mulheres como meros objetos de desejo com o objeto-fetice "primitivo" e da cultura africana em geral, justamente a partir dessa segunda fotografia.

²⁶⁶ Ao contrário do que se pensa em relação aos artistas vanguardistas, a maioria não sobrevivia a partir de suas produções em arte, elevadas hoje a um grau de inovação e amplamente valorizadas em termos monetários. Esse mito da genialidade de uma arte superior e do culto a personalidade vai se construindo aos poucos. Na realidade, muitos deles, como Man Ray, trabalhavam ganhando a vida fazendo trabalhos comerciais, fotografando retratos de pessoas comuns nos estúdios ou sendo contratados para fazer ensaios para revistas e catálogos de empresas e comércio. Essas atribuições normalmente são usadas para diminuir a importância de artistas mulheres, como já relatei no caso de Marie Laurencin e no caso de Dora Maar, algumas páginas adiante. Nas biografias populares dos artistas homens, são informações em geral omitidas, para não os associar a empregos triviais.



Fig. 117 - Man Ray. *Noire et Blanche*, 1926. Impressão em gelatina prata, 15,8 x 23,3cm. Coleção Privada. © Man Ray.

O artigo de Chadwick dá uma visão interessante da negrofilia²⁶⁷ dos tempos modernos parisienses e, através de figuras importantes do entretenimento como Josephine Baker, seus efeitos tanto no primitivismo, apropriando-se de objetos e mudando seus significados culturais e antropológicos, quanto na representação amplamente negativa do gênero, hipersexualizando o corpo e a mulher negra, que diverte os olhares dançando seminua ou com saias de bananas, em um frenesi erótico/exótico ofertado ao homem branco ocidental. A análise de Chadwick conclui que a fotografia *Noire et Blanche* serve para "reforçar as hierarquias dominantes de poder e controle sobre as mulheres e outras culturas" (CHADWICK, 1998, p. 320).

Essas análises certamente incomodam aqueles que se debruçaram sobre os estudos compositivos formais dessas imagens e conceitos psicanalíticos de "dobra" (Rosalind Krauss), desdenhando o emprego de complexos e poderosos significados dentro de hierarquias, sexuais, sociais ou culturais e creditando o resultado da obra em uma escolha estética individual do artista. A história da arte modernista mantém uma tendência a formalizar as relações entre imagens e objetos com base em afinidades visuais, valorizando a inventividade formal da fotografia e dos objetos, ignorando percepções codificadas de momentos históricos específicos. Nesse caso, não só Man Ray estava plenamente ciente da "moda negrofílica" varrendo Paris em 1926, como também articula paralelos entre o corpo africano e o da modelo e companheira Kiki, que na mesma época cantava no *Jockey*, boate frequentada por artistas e escritores, que assistiam shows de músicos e dançarinas negras – e que ficava no final da rua em que ele mantinha seu estúdio. Acompanhar o significado entre os territórios de gênero e raça que estão codificados em *Noire et blanche* é enfrentar um conjunto de relações sociais e culturais que são produzidas ideologicamente e incorporadas em estruturas de fantasia e inconsciente.

Reduzir a máscara, que tem um conteúdo ritual complexo, a um adereço decorativo vendido em revistas de moda e mercado de luxo; reduzir a cabeça da modelo a uma forma abstrata, para que ela também possa funcionar como um objeto inanimado - pode ser tanto uma função ideológica de um culto europeu de individualidade masculina e controle sobre os corpos dos outros, como um artifício estético visual de composição. A máscara e a mulher são codificadas e ressignificadas dentro de um imaginário fetichista do homem ocidental racional, relacionado com supostas "(...) forças irracionais e primitivas, (que) foram reformuladas como significadores de uma sexualidade feminina que funcionava para mediar a celebração do inconsciente surrealista masculino". (CHADWICK, 1998, 318).

²⁶⁷ O termo *negrofilia* consiste em uma compreensão sobre o espaço de privilégio que permite ao branco consumir intencionalmente a história, a cultura e o corpo negro, usando o discurso politicamente correto - sem abrir mão de seus privilégios. A origem e uso do termo situa-se na França do início do século XX. Veja estudos de Sally Price, Marianna Torgovnick e Mary Ann Doane.

Kiki era uma jovem conhecida como provocativa, divertida, e em quase todos os aspectos a antítese da jovem católica burguesa da época, tão friamente descrita nas memórias de Simone de Beauvoir. As descrições das noites no Jockey formulam imagens de ruptura e deslocamento, e enfatizam a natureza sexual de suas performances. A atração de Man Ray por Kiki se baseou, pelo menos em parte, em sua sexualidade, que ele diferenciou com base em seu comportamento desinibido, que acreditava ter raiz em suas origens rurais²⁶⁸. Como Linda Nochlin e outros já apontaram, a diferença de classe entre artistas homens de classe média e as mulheres da classe trabalhadora, que se sustentavam como modelos profissionais, garantiu a eles o acesso mais ou menos ilimitado aos corpos das modelos, que não eram consideradas seus iguais, nem social, nem profissionalmente (NOCHLIN, 1988, p. 1-36). Pelo menos uma fonte relata que quando ela tinha 17 anos, o pintor Kisling a notou no café *La Rotonde*²⁶⁹ e teria gritado: “Quem é a nova prostituta?”²⁷⁰. Esse foi um período durante o qual, por alguns francos, um artista poderia comprar uma máscara africana, ou o corpo de uma mulher.

No final do século XIX, Paris havia adquirido reputação internacional como uma espécie de meca sexual, onde prostituição, entretenimento erotizado, lingerie sedutora, manuais de casamento explícitos, modelos nuas e travestis poderiam ser facilmente encontrados. Era também uma cidade onde a diferença sexual foi até certo ponto tolerada, com consideráveis grupos e espaços para gays e lésbicas frequentarem²⁷¹. No entanto, Kiki não era apenas uma requisitada modelo de artista e musa de Man Ray. Ela trabalhou nas suas próprias pinturas e esboços, ensaiou uma carreira de escritora memorialística e desempenhou papéis em vários filmes de experimentais²⁷², como em *Ballet mécanique* (1924), de Fernand Léger (sem receber qualquer crédito). Embora ela tenha viajado para os Estados Unidos para tentar a possibilidade de seguir carreira, não obteve sucesso e voltou para Paris.

No filme de Man Ray, *L'Étoile de mer* (1928)²⁷³, por exemplo, suas mãos são mostradas com as palmas para cima, com as principais linhas marcadas em preto, em um desenho significativo de um anel de Vênus, tipicamente interpretado como sinal de disposição erótica. Como bem documentado, a mão é um motivo bem conhecido na arte surrealista, geralmente interpretada com implicações sexuais freudianas. Em *Nadja*, Breton ilustrou uma luva de bronze, dada a ele em troca de uma luva de camurça azul, cuja aparência na mão de uma mulher havia lhe provocado forte excitação. Outra ilustração, desenhada pela própria Nadja (Léona Delcourt), mostra seu autorretrato saindo de uma luva. A luva serve como entrada vaginal para a mão masculina, que muitas vezes aparece cortada, para representar o medo da castração ou outras ansiedades psicológicas. Buñuel e Dalí representaram essa ansiedade em seu filme *Un Chien Andalou* (1929) através de uma mão coberta de formigas. Da mesma forma, Picasso insere uma luva dentro de um ambiente ameaçador em sua obra *Composição com Luva* (1932). A apreciação de luvas e mãos foi uma constante nas páginas da *Vogue* e da *Harper's Bazaar*, e o tratamento da mulher como pedaços ou metáforas de genitália potencialmente devoradora articulavam o desejo sexual masculino em torno de imagens de erotismo, transgressão e o objeto fetichizado.

²⁶⁸ Man Ray em *Autoportrait*, p. 135-50, citado por Chadwick, 1998.

²⁶⁹ Veja o trailer da animação de 2012 sobre sua vida, de Amélie Harrault em <https://youtu.be/L-knKIVFpFg>.

²⁷⁰ Citado em B. Kluver e J. Martin, 1989, p. 120.

²⁷¹ Veja por exemplo Jill Harsin, *Policing prostitution in Paris of the XIX century* (Princeton: Princeton University Press, 1985), Hollis Clayson, *Painted Love: Prostitution in French Art of the Impressionist Era* (New Haven & London: Yale University Press, 1991), Lynn Hunt, ed., *The Invention of Pornography* (New York: Zone Books, 1993) e Catherine van Casselaer, *Lot's Wife: Lesbian*. Paris, 1890-1914 (Liverpool: The Janus Press, 1986).

²⁷² *L'Inhumaine* (1923) por Marcel L'Herbier, *Le Retour à la Raison* (1923) por Man Ray, *Ballet Mécanique* (1923) por Fernand Léger, *Entr'acte* (1923) por René Clair, *La Galerie des valsa monsters* (1923) por Jaque Catelain, *Emak-Bakia* (1926) por Man Ray, *L'Étoile de mer* (1928) por Man Ray, *Paris express* (1928) por Marcel Duhamel, *Le Capitaine jaune* (1930) por Anders Wilhelm Sandberg, *Cette vieille canaille* (1933) por Anatole Litvak.

²⁷³ Disponível em https://youtu.be/kL_uhfn-gDQ.

São muitos os artistas que deixaram sua marca na vida do bairro de Montparnasse. Os imperativos de liberdade e experimentação tanto artística quanto política e sexual pairavam e se desenvolviam na atmosfera permissiva daquele cenário. Foi lá que a jovem Kiki procurou escapar da pobreza e se tornou uma das figuras mais proeminentes no meio artístico entre guerras. Animada e inteligente, ela posou para Kisling, Foujita, Per Krohg, Alexander Calder, Soutine, Van Dongen, Bob Lodewick, Maurice Mendjinsky (com quem viveu por quatro anos e lhe deu esse apelido), Utrillo, Modigliani, Picasso e Kisling. Ainda que em seus escritos ela relate de forma aparentemente pretensiosa que tinha sido adotada pelos artistas, e que mesmo quando passava fome se divertia e ria muito, é perceptível a vontade de se declarar especial. Ela fala de forma zombeteira que aos treze anos já despertava a atração dos homens e ri quando conta que os pintores brincavam de procurar seus pelos íntimos, quase inexistentes nos genitais.

Esses relatos me dizem que a libertação das mulheres das classes mais baixas, após a primeira guerra, não foi política, mas instintiva, obrigatória (assumindo papéis nas fábricas e empregos por falta de homens) e por sobrevivência. Ainda que Kiki nunca tenha se considerado uma prostituta, era assim vista por vários colegas, e conforme sua juventude se esvaía – e não se relacionava mais com algum artista dos círculos vanguardistas – uma percepção de mulher indesejável vai tomando uma dimensão cada vez maior. Além disso, o desaparecimento do corpo de produção em arte de Kiki de Montparnasse, quase impossível de rastrear, é substituído pela nudez de seu corpo físico, sexualizado, pintado, registrado e fotografado a exaustão, em imagens facilmente encontradas em qualquer busca online. Como denunciado nos materiais do grupo *Guerrilla Girls*, a mulher como corpo a ser consumido está disponível na arte de todos os tempos e em todos os lugares. Já como autora, ela quase não é comprada, pesquisada, exposta ou celebrada.

Emocionados com seu próprio atrevimento, os artistas adotavam uma postura sexual agressiva, presumivelmente distinta dos marinheiros, operários e do burguês conservador. Mas o conteúdo de sua arte – e sua escolha de mulheres sem recursos e abordagem puramente física – estabelece uma ilusão de seu caráter progressista. Carol Duncan comenta sobre as mulheres que Toulouse-Lautrec representou nos bordéis, e que não estavam em melhor situação social do que uma Kiki de Montparnasse. Ainda assim, ele as representou como seres humanos empáticos, com individualidade, dando seus nomes aos quadros – enquanto outros costumavam enxergar nas modelos apenas objetos sexualmente disponíveis (DUNCAN, 1982)²⁷⁴. Dessa forma, as reivindicações libertárias são contraditas. Longe de contestar a ordem social estabelecida, a relação homem-mulher que muitas das representações de Kiki de Montparnasse implica – a redução drástica a objeto de interesse masculino – incorpora a nível sexual as relações básicas de classe da sociedade capitalista.

Nascida Alice Ernestine Prin na Borgonha (Châtillon-sur-Seine) em 2 de outubro de 1901, Kiki teve uma infância modesta no campo. Filha ilegítima de uma jovem e seu amante, um rico madeireiro que jamais a reconheceu, Kiki nasce na calçada, após Marie Prin entrar em trabalho de parto inesperadamente, para espanto dos avós, que desconheciam sua gravidez. Sua mãe consegue um trabalho como linotipista em Paris, e deixa a criança aos cuidados dos pais, que apesar de humildes, não sofriam de fome. Frequenta pouco a escola, protestando em seus diários sobre professores humilhando os alunos pobres e bastardos. Aos doze anos é enviada a se juntar à mãe em Paris, para encontrar trabalho.

Ela trabalha em uma série de ofícios braçais, lavando louças, vendendo flores, lavando garrafas de vidro retornadas na rede de varejo Félix Potin, e finalmente como atendente em uma padaria, situada na *Place Saint-Georges* (uma rota premonitória, que atravessa

274. A tradução completa desse artigo para o português encontra-se em trâmites com a autora. Para reproduzir ou citar, utilizar o original, em inglês, em *Feminism and Art History: Questioning the Litany*, Norma Brouge & Mary D. Garrard (ed.), New York: Harper & Row, 1982, p. 293.

Montparnasse). Para se alegrar, esfarelava pétalas de flores para dar cor às bochechas e escurecia as sobrancelhas com palitos de fósforo queimados. Sofre uma agressão do padeiro, por conta da pintura no rosto, acabando demitida. Em 1917, para complementar seus ganhos escassos, ela modelou para um escultor, deslumbrando-se com os cinco francos que recebe em troca. Rejeitada pela mãe por aquilo que considerou uma fonte de renda inadequada, é expulsa de casa e passa a viver nas ruas, miseravelmente, aos 15 anos.

Uma amiga tenta a inserir na prostituição. Orgulhosa, Alice não aceita. Rebatizada nas ruas como Kiki, ela não é “venal”, ela nunca será. Sobrevive de biscates, dorme em galpões e sacos de areia. Alguns pintores amadores a pintam por trocados e uma xícara de chá. Então, em uma memorável noite de inverno, o artista russo Chaim Soutine a vê num beco, tremendo de frio. Ele a leva para casa, lhe dá um teto e acende o fogo com seus móveis pobres. Ele a apresenta a Maurice Utrillo, Jean Cocteau, Moïse Kisling, Fujita Tsuguji e outros, para que consiga mais trabalhos modelando. Ela tem 16 anos, corta o cabelo curto, passa maquiagem Kohl e adere ao batom vermelho. Quando não modela, passa seus dias no bar do *Café La Rotonde*, desenhando esboços dos soldados e sonhando em ser uma das suas esposas no terraço (só mulheres com chapéu tinham acesso ao terraço; o chapéu era sinal de distinção financeira).

Por volta de 1918 ela passa a viver romanticamente com o artista Maurice Mendjisky, até 1921, quando aos 20 anos conhece o surrealista Emmanuel Radnitsky, ou Man Ray, que faz dela sua musa e amante até 1929. Ele a introduzirá nos círculos intelectuais parisiense, onde conhece Paul Eluard, Aragon, Breton, Cocteau. Ao mesmo tempo começa a performar um ato de cabaré no *Le Jockey Club*, e segue pintando e desenhando, adquirindo habilidades informalmente, com os amigos artistas. Nesse período, ela vive por algum tempo com sua melhor amiga, Thérèse Treize, no hotel Raspail, no 232 da *boulevard Raspail*.

Seus traços ousados, cabelos escuros, pele muito clara e desinibição em tirar a roupa eram o sonho tornado realidade para muitos vanguardistas. Mas além de sua beleza bem documentada e do corpo frequentemente despido, essa era uma jovem mulher que procurou transcender a pobreza e o status de musa passiva para se tornar ela mesma uma artista, muitas vezes referida como a "Rainha de Montparnasse", não somente pelo título que recebeu em um concurso, como por uma autoconfiança sem modéstia que emanava. Muitos de seus desenhos e pinturas desapareceram, ou são conhecidos apenas em preto e branco, a partir de reproduções de um livro de memórias. Um retrato de Jean Cocteau aparece de forma miniaturizada nesse registro, mas o Pompidou em Paris possui um negativo fotográfico de Man Ray sobre esse desenho (Fig. 118).

Em 1927 ela faz sucesso em uma lotada primeira exposição em arte, na próspera *Galerie au Sacre du Printemps*, de Jan Sliwinski, que havia feito uma mostra da fotógrafa Berenice Abbott no mesmo ano (KLÜVER e MARTIN, 1989, p. 161). Assinando suas obras como *Kiki*, seus desenhos, aquarelas e pinturas compõem retratos, autorretratos, atividades sociais, cenas de infância, retratos de amigos, animais fantásticos e paisagens, compostas de um estilo expressionista mais espontâneo, com cores saturadas. Ao final da noite de abertura seus trabalhos estavam praticamente todos vendidos, inclusive para importantes agentes e colecionadores como Roché e o americano John Quinn. A edição parisiense do *Chicago Tribune* chamou de "a vernissage de maior sucesso do ano". Em uma foto no *Herald Tribune* de Nova York daquela semana, ela aparece orgulhosa ao lado de um homem²⁷⁵, sobre a legenda:

275 Disponível em <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/AP72L000601> e <https://blogmontparnos.paris/kiki-de-montparnasse/>. Fazendo uma busca por seu nome no site <https://www.retronews.fr/> podemos encontrar centenas de menções sobre Kiki na imprensa da época, dentro e fora da França.

A inauguração atraiu muitos frequentadores do bairro. Das cinco horas até depois da meia-noite, eles vinham em um fluxo contínuo e a pequena galeria vibrava com comentários apaixonados. Pelo que sabemos, foi a inauguração de maior sucesso do ano. Os que vieram para se divertir ficaram para comprar e, antes que a noite acabasse, um grande número de telas foram enfeitadas com o cartolina branca com a inscrição "vendido".

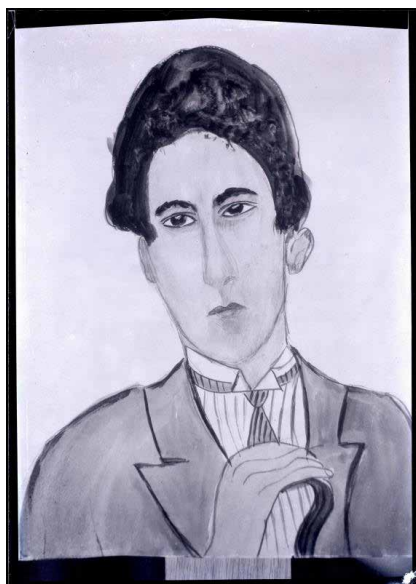


Fig. 118 - Imagem positiva a partir de negativo original de fotografia de Man Ray, sobre desenho de Alice Prin, conhecida como Kiki de Montparnasse. Circa 1929. Fonte: <https://www.centrepompidou.fr/en/resources/oeuvre/cpb86qn>

Ela irá expor novamente na *Sacre du Printemps* e na galeria *Georges Bernheim*. Não é trabalho fácil localizar imagens de suas obras e necessitaria uma pesquisa mais demorada especificamente sobre a artista, com presença em instituições de arte públicas e privadas. Entretanto, descubro algumas imagens, ainda que em pouca resolução, através de um site extinto e em cachê, de uma galeria americana chamada *Zabriskie Gallery*. Trata-se de um lote de venda em leilão datado de 2002, sem informações a respeito do comprador.

Uma das telas remete a sua infância como vendedora de flores em um cenário urbano diurno, com outras mulheres e crianças, em uma situação de trabalho cotidiano, oferecendo café, frutas e pães. Ela se retrata como uma pequena menina ao lado de um enorme cesto de flores. Também apresenta duas outras crianças em uma situação mais confortável: um garoto brincando em uma bicicleta, bem vestido, usando boina, e uma menina que acompanha sua mãe na calçada, mãos dadas, ambas de chapéu (Fig. 119).

Outra imagem encontrada para essa pesquisa foi adquirida pelo Kunstmuseum Basel, em 2020, para uma exposição que acabou não ocorrendo (devido a pandemia mundial do Coronavírus). Trata-se de *Les lavandières*, de 1927 (Fig. 120). Mulheres fortes e robustas estão a trabalhar lavando e estendendo roupas nas margens de um rio. Elas não possuem rostos, e parecem igualmente rememorar capítulos de sua infância em um ambiente mais interiorano. Quando eventualmente encontro alguma referência crítica sobre seus traços, a categorização de arte ingênua aparece, numa clara intenção de lhe conferir um aspecto mais simplório. No entanto, me pergunto por que *Inspiração*, de Matisse, ou *Hyde Park*, de André Derain, por exemplo, não são obras classificadas da mesma forma, na categoria "naïf". Existem algumas outras imagens que podem ser acessadas virtualmente, sem maiores informações nem dados sobre autenticação ou localização material²⁷⁶.

²⁷⁶ Veja por exemplo em: <https://mieuxvautartquejamais.com/2018/03/22/la-reine-de-montparnasse/>; <https://www.mutualart.com/Artwork/LES-MATELOTS/66EB525C7932C766>; <https://www.pinterest.fr/ultrogothe/kiki-de-montparnasse/>;



Fig. 119 – Kiki de Montparnasse [Alice Prin]. *Fleuriste*, 1926. Óleo sobre tela, 25 x 17cm. Coleção privada. Paradeiro desconhecido.

Kiki separou-se de Man Ray em 1929, mas continuou a aparecer em filmes e a atuar em diversos cabarés. Chegou a lançar alguns discos - podemos ouvir sua voz em um inédito registro de gravação disponível online²⁷⁷. Retorna a Paris após uma estadia de dez dias presa em Nice, no famoso episódio do *Villefranche*, um bar de marinheiros onde, ofendida pelo proprietário, se envolve em uma briga. Ela teve a pena suspensa quando Man Ray chegou com fundos para pagar a multa, um atestado médico atestando que ela estava nervosa e cartas de Aragão e Desnos dizendo que ela era uma artista séria.



Fig. 120 – Kiki de Montparnasse, *Les Lavandières*, 1927. Óleo e lápis sobre tela. 50 x 73,5cm. Col. Im Obersteg, proveniência Col. Van Leer. Kunstmuseum Basel, Alemanha

²⁷⁷ <https://www.ina.fr/video/I00008128/temoignages-sur-kiki-de-montparnasse-video.html>.

A partir desse período conhece e vai viver com o jornalista Henri Broca, que cria uma pequena revista de notícias, a *Paris-Montparnasse* (fig. 121), onde publica os primeiros capítulos das memórias de Kiki, com apenas 28 anos. *Souvenirs de Kiki de Montparnasse* continha uma introdução dos amigos Ernest Hemingway e Tsuguharu Foujita, e oferecia uma visão pessoal sobre a cultura boêmia de Montparnasse dos anos 1920. Traduzido e publicado em inglês em 1930 pela *Black Manikin Press*, acabou censurado nos Estados Unidos. Uma cópia da primeira edição foi mantida na seção de livros banidos na Biblioteca Pública de Nova York, mas tinha sido reimpresso sob o título *The Education of a Young Model*. Algumas edições alteradas com ilustrações falsas foram lançadas por Samuel Roth, que narra uma visita da artista a sua casa em Nova York, o que nunca ocorreu. Roth se aproveitou do fato de que a proibição do livro significava que não recebia proteção de direitos autorais nos EUA. *Souvenirs* seria republicado, finalmente, em 1996.

Em 1934 ela bebe muito e começa a ser rejeitada como modelo, devido ao ganho de peso. Aos 33 anos, Kiki pesa 80 kg, e recorre a cocaína para emagrecer, iniciando uma difícil luta contra seus vícios. O casal de artistas noruegueses Lucy e Per Krohg apreciam seu corpo mais volumoso, “grande e esplêndido”, contrariando a maioria²⁷⁸.

Em 1936 Kiki abriu seu próprio cabaré, o *Chez Kiki*, no 6º arrondissement. André Laroque, pianista e acordeonista a noite, agente de impostos durante o dia, torna-se seu novo amante. Ele a ajuda a parar de usar drogas e datilografa suas “novas” memórias (publicadas apenas em 2005 em uma edição ricamente ilustrada e compilada por Billy Kluver, que já a tinha biografado em 1989 junto com Julie Martin). Então, vem a guerra. Durante a ocupação nazista, Kiki sai de Paris e não retorna tão cedo. Em seus últimos anos, ela vagou pelos cafés, cantando em troca de bebida. Seus biógrafos relatam que tentava se tratar, e nas visitas aos hospitais, cantava animando os idosos. No início dos anos 1950, o cartunista Ronald Searle a desenhou em um café, pequena e terrivelmente magra.

Kiki de Montparnasse, nascida Alice Prin em uma calçada, morreu em 23 de março de 1953, caindo na rua quase em frente a seu apartamento, na rua Brea, em Montparnasse, aparentemente por complicações do alcoolismo. O *New York Times* publicou um obituário e a revista *Life* deu a Kiki três páginas. Entretanto, somente o pintor Fujita teria comparecido ao seu enterro. Anos depois, seu corpo foi transferido para o *Cimetière du Montparnasse*, e dessa vez uma grande quantidade de fãs e artistas participaram da procissão. Seu túmulo a identifica como “Kiki, 1901-1953, cantora, atriz, pintora, Rainha de Montparnasse”.

Ela permanece lembrada ainda hoje como a musa de Man Ray e rainha do bairro daqueles exuberantes anos entre guerras, mas seu legado como artista e performer é significativamente apagado. Excepcionalmente dando mais relevância a sua personalidade e “cabeça”, como uma espécie de busto modernista, destaco a escultura em arame de Alexandre Calder, de 1929 e a notável Kiki de bronze de Pablo Gargallo, de 1928. Em 2008, uma biografia em quadrinhos de Kiki de Montparnasse foi publicada, com tradução no Brasil pela editora Galera, em 2010.

Durante essa pesquisa li em algum lugar que a “sua carnalidade” permaneceu um símbolo da idade de ouro de Montparnasse. Aparentemente esse adjetivo deveria soar como uma honraria.

²⁷⁸ Veja por exemplo duas versões da mesma pintura de Kiki feita por Per Krohg, em <https://www.pinterest.dk/pin/545428204861901635/> e <https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NG.M.02206>.

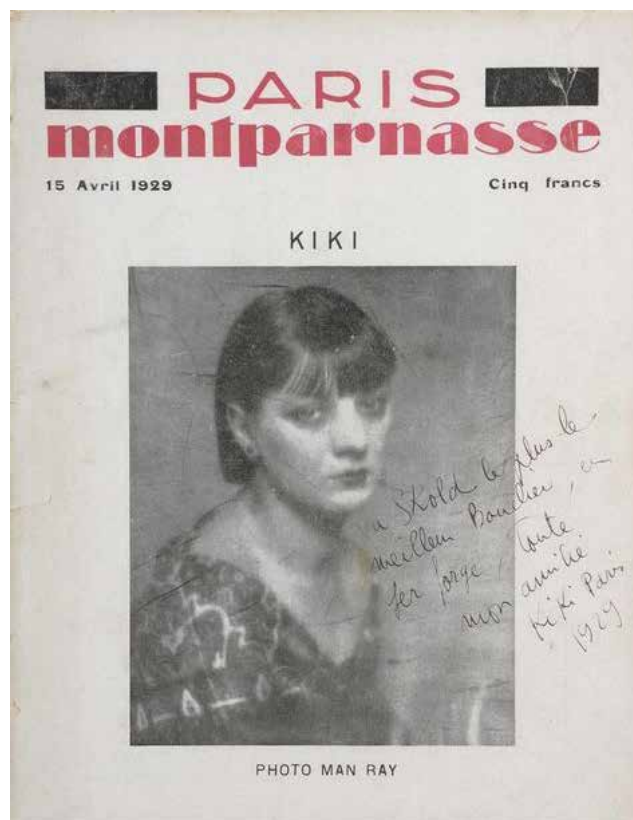


Fig. 121 - Capa da Revista Paris Montparnasse, de 15 de abril de 1929.



Única Zürn

(1916 – 1970)

Única Zürn foi uma artista visual, escritora e poeta alemã que, como Leonora Carrington, escreveu textos sobre suas experiências psiquiátricas e produziu materiais em arte com incentivo de seus associados surrealistas, como Breton e Hans Bellmer, com quem manteve relacionamento. Criança durante a primeira guerra e cidadã alemã mergulhada em culpa após a segunda, ela participa do movimento no segundo período, mas permanece ausente das antologias sobre o Surrealismo. Talvez isso se deva a fim de preservar a integridade moral de alguns de seus colegas, ou para não ativar a lembrança de procedimentos que, de alguma forma, perderam o controle, após manipulação de um corpo e mente que entrou em colapso, sucessivas vezes, até se desconstruir por completo. Um artista ou um grupo de artistas podem até não ser os responsáveis pela desintegração desse corpo feminino, ainda que tenha respondido submissa e masoquistamente ao desejo do “Outro”. Entretanto, sua ausência na historiografia da arte moderna testemunha os discursos de poder falocêntrico, que escolhe entre exaltar um artista ou varrer seus pedaços para as margens.

Nessa pesquisa, Zürn poderia ter sido incluída na seção “interrompidas” (Cap. 2.2), tanto pelo seu histórico de institucionalizações como por seu fim trágico. Mas as conexões entre sua arte serão aqui observadas através da questão da estrutura corpórea feminina, cruelmente erotizada, em termos de sua construção no ambiente artístico masculino. Não focarei em análises psicanalíticas ou médicas, visto não possuir tal competência. Resta-me compartilhar algumas difíceis reflexões, entre as quais destacarei que, entre a criatividade e o sintoma mental, pode haver um terrível abismo, refletido em um paradoxo simples de visualizar, mas difícil de resolver: a arte pode servir tanto a salvação como ao sacrifício.

Ao contrário de Charlotte Perkins Gilman ou Virgínia Woolf, que foram ordenadas por médicos homens a abandonar seu trabalho intelectual, ou Séraphine e Claudel que não poderiam ou não fariam arte enquanto presas contra sua vontade em hospitais psiquiátricos, Zürn foi convocada a celebrar sua loucura como uma conquista surrealista. Diagnosticada como esquizofrênica, estudos médicos atuais acreditam que possivelmente sofria de bipolaridade com episódios psicóticos. Ela foi realmente capaz de expressar seu mundo inconsciente, suas fantasias e seu maravilhoso imaginário, por vezes mergulhando em silêncios duradouros, enquanto obsessiva com anagramas e números. Zürn é provavelmente a real fundadora do OuLiPo²⁷⁹, um movimento literário que desafia a escrita tradicional,

²⁷⁹ OuLiPo é a abreviação de *Ouvroir de Littérature Potentielle*, algo como “oficina de literatura potencial”. Participaram escritores, artistas, matemáticos e filósofos. Alguns membros conhecidos são George Perec, Italo Calvino, Marcel Duchamp e Claude Berge.

criado nos anos 1960. Aos doze anos ela já havia criado uma linguagem baseada apenas em vogais. Mais tarde, muitos de seus textos e jogos com palavras serão amplamente plagiados por membros dessa corrente experimental da literatura.

Na época em que o casal Bellmer e Zürn vivem em Paris e são adotados pelo grupo de Breton, os surrealistas estavam experimentando técnicas de desenho e escrita automática, ao mesmo tempo que consumiram mescalina e outras substâncias, a fim de estudar o inconsciente humano. De acordo com Valery Oisteanu, a participação de Zürn nesses experimentos alucinatórios piorou demasiadamente sua frágil condição mental, nunca tratada apropriadamente e explorada através de uma relação sádica por 17 anos - que foi registrada, publicada e promovida como arte (OISTEANU, 2005). Ela também se relacionou com Henri Michaux, que lhe incentivou e forneceu drogas mesmo durante suas internações. Ruth Henry, sua biógrafa, relata que Zürn dificilmente distinguia Michaux e Bellmer, e não raras vezes os transformava no mesmo homem, personagem imaginário que criou na infância e aparece em seu romance *O Homem Jasmim* (HENRY, 1998). Dessa forma, é com pesar que um conjunto de fatores, a partir de sua vivência com o surrealismo e o aprofundamento de traumas inconscientes, a levaram a uma série de crises mentais e hospitalizações subsequentes, de 1957 até seu suicídio, em 1970.

Hans Bellmer construiu um obsessivo trabalho relacionado ao corpo feminino desde 1926, ainda vivendo na Alemanha, primeiramente através de bonecas com aparência infantil, preenchendo fantasias masculinas relativas à passividade, dominação, destruição, substituição e manipulação. Ele aprimora e constrói seus protótipos, até chegar a peças (des)montáveis como na série *La Poupée*, na década de 1930. O corpo das bonecas, a partir dos atributos articulado/desarticulado e animado/inanimado, subsidiaram leituras da manutenção ou ruptura da ordem corporal estabelecida e com os mecanismos do desejo, uma vez que corpo e desejo compõem uma díade inseparável no tropo surrealista.

Em uma edição da revista *Minotaure* (Paris, 1934 - 1935), foi publicado um conjunto de fotos de Bellmer, mostrando uma boneca desmembrada e (re)montada em perspectivas e posições inusitadas^{28o}. O resultado foi uma dispersão da ideia de anatomia humana, produto daquilo que o surrealismo chamaria de *dépaysement*. Por esta proposta estética, a realidade passa a funcionar de modo inusual, indicando uma crise do objeto e de sua representação. A partir da imagem da “mesa de dissecação” apresentada por Lautréamont em 1870, a combinação de elementos díspares ou a realocação de partes a partir de desmembramento e recomposição estão presentes na estética surrealista, como um modo de figurar o corpo que ao mesmo tempo o nega e o afirma. Isso faz sentido para a autora Gwen Raaberg, para quem a arte surrealista “frequentemente representou a figura feminina de forma misógina, ao propor o desmembramento em partes e a não percepção do feminino como um todo, mas como partes seccionadas”. (RAABERG, 1993, p. 1-10).

Posteriormente, o artista iniciou uma nova série para a boneca, dessa vez trabalhando com duas metades simétricas, composta por uma articulação central, em torno da qual se articulam dois pares de pernas. Nos pés, os tradicionais sapatinhos estilo Mary Jane das colegiais púberes. No cenário, cordas e amarrações desse corpo, e eventualmente, um bambolê. Compôs-se, então, uma criatura com dois ventres, duas genitálias, dois pares de pernas, sem cabeça ou braços, lembrando uma ampolheta, com uma articulação em esferas que dava-lhe garantia de flexibilidade, permitindo à boneca uma estranha mobilidade (Fig. 122).

Um corpo que se pretende humano, mas que se compõe de dois conjuntos de membros inferiores, prescindindo da cabeça, priorizando o irracional sobre a razão. No entanto,

^{28o} Existem vários trabalhos escritos sobre as perturbadoras bonecas de Bellmer disponíveis para pesquisas online. Uma imagem desse trabalho publicado na *Minotaure* está disponível em https://nihilsentimentalgiao9.files.wordpress.com/2013/01/foster_armor_fouz.jpg?w=869.

se considerarmos a tradição cartesiana segundo a qual a racionalidade, cuja sede está na cabeça, é a medida do humano... que dizer de um corpo sem cabeça? Tal representação do feminino com ausência de racionalidade e sua redução às partes erógenas/sexuais é bem frequente nas sociedades ocidentais, pautadas no que Derrida chamou de "falocentrismo", um logos centrado no *phallus*, na associação entre masculino e racionalidade e feminino e irracionalidade. A crença da ginecologia clássica de que as mulheres eram governadas pelo útero cabe bem nessa perspectiva. A composição com os membros inferiores duplicados conota uma ausência discursiva que, paradoxalmente, também é indicador de um discurso sobre o feminino.



Fig. 122 -Hans Bellmer com sua mulher ideal: objeto de arte utilizado para suas fotografias da série *La Poupée*, 1938. Foto de Pierre Argillé, *Hans Bellmer avec sa poupée*, rue Mouffetard, 1959. Fonte: <https://bitly.com/xjn48>

Bellmer foi influenciado pelas leituras de cartas de Oskar Kokoschka (*Der Fetisch*, 1925)²⁸¹ e por contos fantásticos sobre bonecas e autômatos de Hoffmann. Não creio que seja demasiada informação dizer que, no final da década de 1950, e antes de conhecer Única Zürn em Berlim, Bellmer se relacionou em Paris com a intelectual surrealista, filósofa e socióloga búlgara Nora Mitrani (1921 - 1961), parceira e modelo de seus desenhos e pinturas. Durante esse relacionamento, Mitrani tentou o suicídio, felizmente não consumado.

Única Zürn nasceu em Berlim, durante a Primeira Grande Guerra, no seio de uma família abastada - o pai era oficial de cavalaria, profissão que abandonou para trabalhar como editor e jornalista. A sua adolescência, que decorreu durante os conturbados anos da República de Weimar, ficou marcada pela separação dos pais, perda da fortuna, abandono afetivo da mãe e pelo abuso e estupro perpetuado por um irmão. Assim, desde muito cedo ela escreve, como uma fuga da realidade. A partir de 1931, e ao longo da era nazista, Zürn trabalha na UFA, a maior produtora cinematográfica alemã, primeiro como auxiliar e depois como argumentista de filmes e publicidade. Em 1942, ela se casa e tem dois filhos. Descobre sobre as atrocidades da guerra a partir de uma transmissão de rádio amador. Tem seu primeiro colapso, quando é largada pelo marido, simpatizante do 3º Reich, e perde a custódia dos filhos. Desde então, passa a viver como jornalista e escritora, frequentando os círculos artísticos de Berlim. Para financiar a sua subsistência, escreveu cerca de 140 contos para a imprensa diária e diversas peças radiofônicas.

²⁸¹ Kokoschka também havia idealizado uma boneca em tamanho real de sua ex-amante, a compositora Alma Mahler, para usá-la de variadas maneiras até por fim destruí-la. Veja em https://www.alma-mahler.at/engl/almas_life/puppet.html

Em 1953, conhece Hans Bellmer em uma exposição dele em Berlin. Bellmer já era famoso como criador de fetiches surrealistas. Quando ele a conhece, exclama: “eis aqui a boneca!” (TAYLOR, 2001, p. 12). Os dois partem juntos para Paris e iniciam carreira colaborativa. Única Zürn produz uma série de anagramas poéticos e desenhos, mas é mais conhecida pelas fotos feitas por Bellmer, com amarrações sadomasoquistas deformando seu corpo, omitindo sua cabeça e lhe transformando em pedaços de carne. A encenação do corpo dá então acesso parcial aos sonhos e aos fantasmas do sujeito, “tanto quanto permite ao corpo servir de porta-voz ou de interface codificada, para exteriorizar as neuroses e os desejos reprimidos em um ser interior antes desconhecido” (SCHWAKOPF, 2007, p. 218).

Única Zürn começa fazer anagramas, muito em parte pela influência do novo meio social. Se as frases representam o mundo organizado e lógico, então a busca de outras palavras e frases dentro de uma frase significava a busca de outros mundos atrás do mundo cotidiano. Sua escrita anagramática, assim como estudos da cabala e numerologia, tornara-se obsessiva, afastando-a cada vez mais do mundo real. O trabalho inesgotável de procurar significados diferentes dentro de outros, a concentração e o grande silêncio que este trabalho exige, dão-lhe a oportunidade de poder isolar-se por horas - ou dias. Nesse período ela conhece os artistas do círculo surrealista parisiense: Man Ray, Marcel Duchamp, Max Ernst, Hans Arp e Henri Michaux, por quem se diz que esteve apaixonada. Ele será parte do protagonista de seu livro *O Homem Jasmim*, retratado pelas iniciais H.M. na narrativa.

Mas foi a relação com Bellmer que, sem dúvida, alimentou o mito surrealista do *amour fou* (amor louco), celebrando a série de fotografias de 1958 - baseada em rituais de *bondage* - nas quais o corpo de Única Zürn aparece, em diferentes posições, atado com cordas e jogado ao chão ou em uma cama, ou ainda sentada em cadeiras, como uma vítima sequestrada. “Ela gostava de experimentar a dor com o prazer”, confessa Zürn num dos seus escritos de fantasia autobiográfica, sempre narrada na terceira pessoa, uma configuração dissociativa por excelência. O fetiche do corpo feminino entre os surrealistas está bem documentado (Caws, 1989), e Bellmer é frequentemente citado por comparar a fragmentação corporal com a fragmentação dos anagramas. Sua misoginia fica evidente no tratamento de Zürn, cujo corpo ele utiliza como material para a série *Única Ligotée*, feitas supostamente sob colaboração mútua, mas creditadas com uma *única* autoria, que exclui a companheira. Algumas dessas imagens seriam novamente publicadas em periódicos surrealistas. A intenção de Bellmer era transformar o corpo em uma “paisagem” e alterar seus contornos, criando “seios” adicionais de carne ao longo do estômago, por exemplo. Nessa imagem bizarra (Fig. 123), no que deve ter sido um procedimento doloroso, o corpo de Zürn é reduzido a uma montanha de carne, apenas um torso, amarrado como se preparada para ir ao forno. Sem rosto, sem braços e sem pernas, ela é desumanizada. A corda corta sua carne, tornando-a protuberante em vários pontos. Zürn se esforçou para apresentar sua participação como consensual. No entanto, suas palavras são perturbadoras: ela lembrou que ele era infinitamente gentil, mas também disse que seria bom, porque estaria participando da abominação de si mesma. Sua capacidade de consentir em ser manipulada dessa maneira é questionada em estudos da crítica feminista, considerando que sofresse de esquizofrenia ou qualquer que fosse o seu diagnóstico mental correto.

Bellmer, por sua vez, foi diagnosticado como um perverso²⁸², que sublimou, como outros artistas, as suas pulsões sádicas através da arte. Ainda assim, era ele que tutelava Única Zürn, em completo abandono familiar - negociava com marchands e galerias. Os primeiros sinais de esquizofrenia surgiram em Zürn em 1957, tendo de ser várias vezes internada em clínicas psiquiátricas: *Wittenau*, em Berlim; e *Sainte-Anne*, Maisson Blanche, *La Chesnai e La Rochelle*, em Paris. Durante os internamentos recebeu inúmeras visitas de Henri Michaux,

282 Conforme atestam cartas entre o artista e médicos psiquiatras, em pesquisa de Sue Taylor e Ruth Henry. Nas cartas com o dr. Ferdière, ele compara Zürn, prostrada e deprimida, com o autômato no conto de Hoffmann (a boneca Olympia, “que só sabe dizer sim, sim... Não, não...”). Em outra parte, ele comenta com o médico que se perguntava se a tinha farejado imediatamente quando a viu, como uma vítima. Em *Cartas ao Dr. Ferdière* (Paris, Séguier, 1994, p. 21 e p. 57-58).

que se encarregava de levar papel e nanquim para ela desenhar. Pelas datas, podemos concluir que ela já estava desestabilizada mentalmente quando se submeteu a modelar com as amarrações, equilibrando-se entre a submissão, perversão e a psicose.

Os anagramas e seus desenhos automáticos revelam relações entre loucura e criação, entre imaginação e realidade, entre racionalidade e irracionalidade, numa tentativa de dominar



Fig. 123 - Hans Bellmer, *Tenir au frais*. Montagem para a capa de *Le Surréalisme*, mème # 4, pp. 126-127, 1958. Colagem de impressões vintage de prata gelatina e guache sobre masonite. 23,5 x 24,4 cm. Galeria Ubu, Nova York e Galerie Berinson, Berlim. © ADAGP, Paris

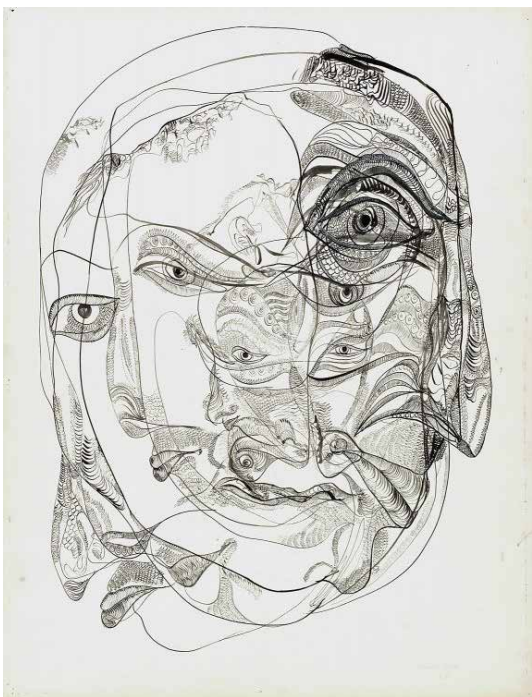


Fig. 124 - Única Zürn. Sem título, 1965, nanquim e guache sobre papel, 65 x 50 cm. Ubu Gallery, Nova York e Galerie Berinson, Berlim.

o inconsciente fragmentado (Fig. 124). Os desenhos mostram um desdobramento da identidade, com deformação das figuras, causado por seus traumas, mas também por causa da doença e dos processos mentais influenciados pelo uso das drogas - como nas obras de Cocteau sob os efeitos do ópio.

O desdobramento também pode ser percebido com um olhar para o mundo exterior a partir da perspectiva do *eu*, onde a loucura desempenha um papel forte na representação do mundo interior e do mundo exterior, o mundo interior de um sujeito que contempla o mundo em oposição a si mesmo.

Os seus desenhos e pinturas, de carácter automático, muito próximos de alguns desenhos da coleção do psiquiatra Hans Prinzhorn ou de Dubuffet, representam, com um traço obsessivo e repetitivo, fantásticas criaturas: quimeras, híbridos de animais, plantas e humanos, ou seres bizarros que nos fazem pensar em constelações, animais abissais com muitos olhos ou organismos microscópicos (Fig. 125). Suas linhas pictóricas eram anexadas aos seus escritos, mas também foram expostas, na *Galerie Le Soleil dans la Tete*, na exposição internacional Surrealista de 1959, com prefácio de Max Ernst, e na galeria *Le Point Cardinale* em 1962 e 1964.

A sua obra literária, em grande parte publicada postumamente, foi criada à margem dos círculos literários, sem perspectivas de publicação. A par dos contos e folhetins em jornais berlinenses, durante a vida de Zürn só foram publicados o pequeno volume de anagramas *Hexentexte* (Textos de Bruxas, 1954) e o conto *Dunkler Frühling* (Primavera Sombria, 1967). Nesse último, Zürn descreve o acordar psicosssexual de uma menina, narrando as alegrias e os desejos, mas sobretudo o lado sombrio da sua infância: os

medos, a violência sexual e o aparecimento de pulsões masoquistas. O texto oferece-nos imagens perturbadoras e violentas, como o episódio em que a protagonista se inicia na masturbação com uma tesoura; ou um sonho em que rodeada por um grupo de homens, de diversas etnias, encapuçados e vestidos de preto, é violada com uma faca que finalmente se transforma na língua de um cão.

A narrativa, que tem muito de confissão ou de livro de segredos, é explícita nas primeiras percepções conscientes da menina: a descoberta do próprio corpo e o fascínio pelo sexo oposto, dirigido inicialmente ao pai. No entanto, é molestada pelo irmão e ninguém a protege: não encontra afeto na mãe e o pai está sempre em viagem a países exóticos. A saída é a fuga para a imaginação e o amor platônico que desenvolve por um homem adulto, que só conhece de vista da piscina, em um clube social que frequenta. Quando esse segredo é descoberto pela família, proibem-lhe as idas à piscina. Tal proibição de algo fantasioso se torna uma realidade insuportável e a desespera. Nessa mesma noite, pressagiando o suicídio real que irá levar a cabo quarenta e dois anos mais tarde, atira-se pela janela do quarto, pondo fim à sua vida. O corpo desaparece. Seu homenzinho/amigo do clube está dobrado na grama, diminuído. Somente um pequeno cão vai ao seu encontro. Lambe o meio de suas pernas, e não obtendo reação, deita-se ao seu lado, chorando melancolicamente²⁸³. (ZÜRN, 2015 [1969], p.234).



Fig. 123 Única Zürn. Sem título. Hospital St. Anne, 1961. Desenho em papel de caderno, 31,4 x 23,5cm. Ubu Gallery e Galerie Berinson. Fonte : awarewomenartists.com

²⁸³ Parte da publicação, incluindo artigos de João Ribas e Mary Ann Caws, além de uma variada seleção de imagens de seu trabalho, cartas e fotografias pessoais estão disponíveis em: https://monoskop.org/imagens/3/3a/Zurn_Unica_Dark_Spring.pdf

Seus contos impressionam pela mistura de exibicionismo emocional e radical honestidade, pela facilidade com que diluem as fronteiras entre o real e o absurdo, misturando passado e antecipando o futuro. Ela não mente nem embeleza seus pensamentos, refletindo com estranha fidelidade o mundo da sua infância. Em 1958 ela lança um livro de arte, *The House of Illnesses: Stories and Pictures from a Case of Jaundice*, uma combinação de textos e desenhos que precederia *O Homem-Jasmim*. Nessa casa da doença, cada cômodo é composto por partes separadas de seu corpo e mente, e as narrativas acontecem conforme ligações e visitantes que ela recebe. Em dado momento, ela conta quando seus amigos Man Ray, Gaston Blanchard, Michaux e Max Ernst entram nela, na sua mente, corpo e casa.

A sua obra mais conhecida, *O Homem-Jasmim*, permaneceu inédita durante muito tempo, sendo publicada primeiro em tradução francesa, em 1971 e depois em alemão, em 1977. Nesta crônica documental e poética da sua loucura, Zürn narra o surgimento e a evolução dos seus delírios e alucinações, novamente falando de si própria em terceira pessoa, contemplando-se de fora. Será em 1957 que ela encontra o homem que considera a personificação da sua visão de infância do “Homem-Jasmim”. Com o uso de substâncias alucinógenas juntamente com outros surrealistas, ela acredita estar hipnotizada à distância por esse homem, e segue as suas instruções. Surgem assim as primeiras grandes alterações da consciência do eu, quando seus atos dirigidos ou influenciados pelo Homem-Jasmim não podem mais serem evitados.

Historicamente, a identidade como doente mental tem sido muitas vezes imposta às mulheres, mas a identidade como artista, raramente. A maioria dos membros do grupo surrealista que bendiziam a perspectiva da irracionalidade, jamais experimentou a loucura naturalmente. Por outro lado, Zürn encarnou o papel perfeito: ela foi a *femme-enfant*, autenticamente louca, musa e submissa. Mas, como encontrar essa artista, conhecê-la, justo alguém que foi tantas vezes feita em pedaços? Nossa apreciação do modernismo poderia se aprofundar se expandirmos a teia para outros territórios, da experiência coletiva e individual, das ideias, práxis poéticas, dos projetos originais e até revolucionários dessas mulheres. Única Zürn contribuiu com clássicos da literatura surrealista, assim como Leonora Carrington, Claude Cahun, Suzanne Césaire, Nora Mitrani, Joyce Mansour, Marianne van Hirtum, Nelly Kaplan, Nancy Joyce Peters, Haifa Zangana e tantas outras.

Não se deve esquecer que essas mulheres também falam pelo modernismo, que foi moldado em parte por suas palavras e atos. Este território inexplorado, que também envolve os escritos das artistas, exige uma descoberta. Nunca lemos sobre o manifesto raionista assinado por Goncharova e Larinov, nem fragmentos dos romances das surrealistas, nem os textos teóricos sobre cor ou design de Sonia Delaunay, Anni Albers e Maruja Mallo, nem as cartas de Remedios Varo para estranhos, que ela escolhia pelos guias telefônicos, nem a correspondência de Maria Blanchard para seus traficantes. Nós poderíamos vislumbrar suas identidades, adversidades, criatividade, sua paixão pela arte e pela vida que se desenvolvia no passar do século XX.

Na década de 1960 a relação do casal se degrada, ao mesmo tempo em que vivenciam dificuldades financeiras. Ela deixa Bellmer brevemente. Tinha por ele sentimentos que oscilavam entre a admiração e submissão à cólera. Viajando para Berlim, onde antigos amigos a esperam, acaba primeiro presa e depois hospitalizada, entre delírios e comportamentos erráticos. Durante sua estadia, recebe apoio e material para produzir sua arte. Médicos lhe pedem para explicar os desenhos, mas ela relata em escritos que diz o que eles querem ouvir, a fim de ser libertada. Ela sempre diz ou faz o que os homens querem. Finalmente volta para Paris e retoma a vida que levava, mas surgem novos delírios e as internações tornam-se uma constante.

A relação com Bellmer torna-se cada vez mais difícil, mas ela não tem para onde ir, e ele próprio parece ter ficado emocionalmente dependente dela. Zürn não falava francês muito bem, mesmo depois de anos. Bellmer, que ficou parcialmente paralisado em um derrame em 1969, sentiu-se incapaz de cuidar dela. Apesar de viverem muito modestamente, ele se oferece para pagar por uma internação asilar na Alemanha, mas isso não seria necessário: em 19 de outubro de 1970, talvez decidindo produzir sua própria boneca, Zürn colocou uma cadeira contra a grade da varanda do sexto andar do apartamento de Bellmer, que não teve outra escolha senão contemplar impotente, imobilizado em sua cadeira de rodas. Ela pulou para sua desfragmentação final.

CAPÍTULO 3.3

Mais que musas/companheiras: processos colaborativos ou eclipsados

Embora a palavra “musa” seja frequentemente usada para descrever uma inspiração ou influência por trás de uma obra de arte, geralmente significa que estamos idealizando uma mulher através de um conceito, que as transforma em uma estranha entidade. Certamente não há nada de errado em homens produzirem arte sobre mulheres de quem eles gostam ou que lhes inspirem de alguma maneira. O problema é que a relação artista/homem X musa/mulher implica uma hierarquia criativa de gênero dentro da habitual retórica em arte. Os homens criam e as mulheres os inspiram.

A relação entre o artista e sua musa, que se tornou particularmente comum durante o século XIX em diante, poderia ser íntima, visceral e complexa. Muitas vezes era romântica, às vezes dramática, e ocasionalmente obsessiva. Em muitos casos, a “musa-modelo-amante” provou ter mais a oferecer do que mera inspiração, e nesse caso, não foi incomum acontecer de perder seu status de musa - podendo até se tornar uma rival. Mas interessa-me aqui os casos em que a modelo, além de musa, também era artista, e em que páginas da história elas foram colocadas ou, na pior das hipóteses, nem citadas.

Existem célebres casos de relacionamentos no mundo da arte, como Berthe Morisot e Édouard Manet, Georgia O'Keeffe e Alfred Stieglitz, Kiki de Montparnasse e Man Ray, Elizabeth Siddal e Dante Gabriel Rossetti, Camille Claudel e Auguste Rodin, para citar alguns. Essas mulheres aparecem em algumas das obras mais famosas da história da arte, mas também produziram um corpo substancial de trabalho próprio, efetivamente indo contra a ideia de ser apenas um objeto do desejo e reprodução artística, afirmando-se na posição de sujeito. No entanto, salvo o caso de pesquisarmos sobre as modelos e as artistas, nós passamos anos vendo seus corpos e suas faces pintadas ou fotografadas em livros de arte e museus, sem sequer saber seus nomes. Ainda que não fossem simples objetos de desejo para o olhar, eram, na maior parte das vezes, pessoas sem identidade alguma, retratadas em uma obra de arte de algum grande artista conhecido.

Desde meados do século XIX tornou-se comum que as posições femininas de modelo e artista se sobreponham. Para muitas modelos, as relações com um artista reconhecido ou a afiliação com certos círculos artísticos poderiam proporcionar oportunidades de treinamento, especialmente dado que os meios estabelecidos de se tornar um artista profissional eram restritos e caros. Em detrimento da mulher, no entanto, sua reputação como “musa-modelo” ofusca seu trabalho e realização artística, porque esta posição acabou sendo incorporada no imaginário da cultura sexista e de dominação erótica modernista. No papel de “musa-modelo-amante” de artista, a mulher não ganha uma identidade artística sem ser eclipsada pelo enredo do relacionamento privado e de seus detalhes íntimos. Nesses casos, mesmo quando recebem orientação e incentivo positivo de um parceiro, é sempre muito difícil para uma mulher alcançar um status criativo.

Tornou-se um axioma que o Surrealismo - com sua *femme-enfant* (a mulher-criança) ou a figura intuitiva (um pouco bruxa, talvez louca), que André Breton descreveu como um *conducateur merveilleusement magnetique* (um canal entre o artista-homem e o inconsciente) -, não era um território exatamente gentil para mulheres criativas. Como já exemplificado em alguns casos até aqui, o número e a variedade de mulheres que orbita no entorno do movimento foi grande, mas elas costumam ser esquecidas. Isso pode ser porque elas raramente foram autorizadas a se envolver em sua mecânica oficial e administrativa - como assinando manifestos, por exemplo.

Segundo Chadwick, Frida Kahlo detestava ser chamada de surrealista. Ela considerou o termo uma invenção europeia e uma leitura errada de seu trabalho. “Nunca pintei sonhos. Eu pinteí minha própria realidade”. Mas o líder do movimento, Breton, ignorou seus protestos, chamando-a de “uma jovem dotada de todos os dons da sedução, acostumada à companhia de homens de gênio”. Ela era do México, que, para ele e seus colegas do sexo masculino, era “o lugar surrealista por excelência”, transbordando de imagens oníricas e sensuais (CHADWICK, 1993, p. 87-91). O comentário de Breton resume muito do chauvinismo dos homens do grupo, ao cooptar descaradamente a cultura de outra pessoa e considerar as mulheres artistas como musas.

O tropo da relação artista/musa existe desde a antiguidade clássica, nas mitologias que podemos ler em Hesíodo ou Homero. As musas eram aquelas que inspiravam artistas e filósofos no processo de criação. Conforme os mitos gregos, Zeus dormiu com Mnemosyne, que era a deusa titã da memória, por nove noites consecutivas. Seus encontros íntimos deram origem as nove musas do Olimpo: Calliope (poesia épica), Clio (história), Erato (poesia lírica), Euterpe (música), Melpômene (tragédia), Polímnia (música sacra), Tália (comédia), Terpsícore (dança), Urânia (astrologia e astronomia), cada uma responsável por uma forma de arte. Curiosamente, as artes visuais não estavam em seu domínio. No entanto, o tropo greco-romano que fazia o poeta começar um poema convocando a musa em busca de inspiração foi amplamente aplicado a outras formas de arte. A autora feminista Germaine Greer²⁸⁴ descreveu o conceito de musa nas artes visuais:

A musa em seu aspecto mais puro é a parte feminina do artista masculino, com a qual ele deve ter relações sexuais se quiser dar vida a uma nova obra. Ela é a anima para seu animus, o yin para seu yang, exceto que, em uma inversão de papéis de gênero, ela o penetra ou inspira e ele gesta e dá à luz, do ventre da mente.

Na Florença do século XV uma das musas mais conhecidas era uma nobre chamada Simonetta Vespucci, objeto da paixão de Giuliano de Médici. Baseado nos principais ideais da época, sua reconhecida beleza deveria estar baseada na harmonia entre conceitos opostos, beleza física combinada com modéstia, charme feminino e pudor.

A história nomeia Simonetta como a principal musa de Sandro Botticelli, com base no relato do historiador de arte e biógrafo do século XVI Giorgio Vasari. Dessa forma, nós podemos dar nome ao rosto de *Vênus em Nascimento de Vênus*, Flora em *Alegoria da Primavera*, Pallas em *Pallas e o Centauro*, e em vários retratos de perfil de mulheres que o artista tenha realizado. Mas não temos como ter certeza. Naquela época e localidade geográfica, as italianas tinham os cabelos e pele mais escuras. Historiadores do *Quattrocento* acreditam que as figuras pintadas carregavam muito pouco das características reais das modelos, ainda que ela pudesse ser sua inspiração.

284 Disponível em <https://www.theguardian.com/artanddesign/artblog/2008/jun/02/theroleoftheartistsmuse>.

Simonetta Vespucci foi muito popular, mas o que realmente criou um culto à sua personalidade foi, além de sua beleza, sua morte prematura: a maior parte da arte e poesia dedicada a ela é, de fato, póstuma. Outro pintor que teria sido inspirado por Vespucci seria Piero di Cosimo, que tinha apenas sete anos quando ela morreu. Sua beleza permaneceu lendária décadas após sua morte, construindo a mística que relacionou beleza, juventude e as musas mitológicas, em uma mesma estrutura.

Essa mística foi revivida no século XIX pelo historiador da arte John Ruskin, que sustentou que Vespucci personificava a mulher ideal e que as divindades e madonas que Botticelli pintou ostentavam especificamente sua imagem, influenciando os artistas pré-rafaelitas, que buscavam recriar a estética do Renascimento. Assim, esse grupo de artistas pré-modernos recriam o culto da personalidade das belezas renascentistas através de suas modelos. Alexa Wilding (1847-1884), Fanny Cornforth (1835 – 1909), Elizabeth Siddal (1829 – 1962) e Jane Morris (1839 – 1914) se tornaram os rostos mais conhecidos da sua arte. As moças das icônicas obras pré-rafaelitas são familiares mesmo para não entendidos em arte. Entretanto, muito pouco na história se falou sobre elas, que não fosse na perspectiva de musas ou personificações de mulheres idealizadas.

Siddal até que é bem lembrada, ainda que como musa e esposa do líder do movimento, Dante Rossetti - e por conta de sua vida interrompida muito cedo, bem como pelas especulações do que lhe afligia. Em um famoso capítulo de sua vida, ela modelou e quase morreu de pneumonia, após horas diárias repetindo a cena dentro de uma banheira cheia de água, no inverno, para representar *Ophelia*, pintura de outro pré-rafaelita - e provavelmente a reprodução mais famosa da morte da personagem de Shakespeare. Como poeta e artista, Siddal é pouco conhecida. Mas seu talento era tão grande que Ruskin, o crítico de arte mais notável da época, a chamou de “gênio” e lhe pagou um salário anual para impulsionar seu trabalho. Resta saber se o valor se equivalia ao mesmo pago aos colegas do mesmo círculo²⁸⁵.

Jane Morris (nascida Burden) também é conhecida pelos termos “musa de” e “esposa de” ou ainda “amante de”. No entanto, ela foi uma artista e designer participante ativa do Movimento *Arts & Crafts*. Seu trabalho foi traduzido em estênceis para serem usados em papéis de parede, móveis, vidros e metais. Ela criou icônicos designs têxteis e inacreditáveis bordados para a Morris & Co²⁸⁶. Infelizmente, as artes têxteis sempre receberam pouca atenção e até mesmo desdém dentro de uma enganosa hierarquia artística - e os estudos recentes sobre a atuação das mulheres na escola alemã Bauhaus comprovam muito bem isso. Em sua juventude, Jane Morris recebeu pouca educação e provavelmente teria se tornado uma lavadeira, como sua mãe. Mas depois do noivado, ela foi educada e rapidamente tornou-se proficiente em francês e italiano, além de uma grande pianista com sólida formação em música clássica. Esse é um dos exemplos que provoca um questionamento importante: quantas mulheres artistas deixaram de existir porque não receberam instrução, nem somente por sua condição de classe social, mas simplesmente pelo fato de terem nascido mulheres?

O termo “musa” sugere uma via de mão única. Sua definição é particularmente complicada quando a mulher em questão é mais do que apenas uma inspiração e quando ela própria é inspirada. Essa denominação presta um desserviço a várias mulheres que estiveram intimamente associadas a artistas homens. Emilie Louise Flöge (1874 – 1952), que conhecemos como a mulher vestida de azul e lilás, pintada por Gustav Klimt em *Emilie Flöge* e, supostamente, em *O Beijo*, foi uma importante estilista de vanguarda e criadora de padrões em tecido, com muitos seguidores nos círculos intelectuais de Viena. Dagny

²⁸⁵ A história das mulheres dentro do movimento de arte da Irmandade Pré-Rafaelita está sendo revista, através de pesquisas, publicações e exposições. Pelo menos doze nomes estão sendo redescobertos, para além de sua posição conhecida de musa ou companheira: Joanna Wells, Fanny Cornforth, Marie Spartali Stillman, Evelyn de Morgan, Christina Rossetti, Georgiana Burne-Jones, Effie Millais, Elizabeth Siddal, Maria Zambaco, Jane Morris, Annie Miller, Fanny Eaton.

²⁸⁶ Veja uma imagem de detalhe de um dos bordados feitos a mão pela artista em <https://www.wmgallery.org.uk/media/w770/collection/f434-honeysuckle-embroidery-square-close-detail.jpg>

Juel-Przybyszewska (1867 - 1901)²⁸⁷, supostamente o rosto da *Madonna* e da *Inveja*, pinturas de Edvard Munch, foi uma intelectual escritora norueguesa, cujo textos e poesia foram severamente negligenciados.

Finalmente, é preciso falar de Victorine Louise Meurent (1844 - 1927). Nós a conhecemos como aquela jovem sentada nua em um piquenique entre homens vestidos (*Le Déjeuner sur l'herbe*) ou reclinada em uma cama, usando apenas um colar tipo “shoker”, uma pulseira, brincos, tamancos e uma flor vermelha no cabelo. Junto dela uma mulher negra²⁸⁸ lhe traz um grande buquê de flores e aos pés, na cama, um pequeno gatinho preto se espreguiça. Ela é *Olympia*, e nos encara altiva, orgulhosa, pintada pelo modernista francês Edouard Manet, que fez pelo menos nove quadros baseados em sua figura. É incorreto chamar Meurent de “musa”. Tampouco foi somente uma modelo paga, que também teria posado para Degas e Alfred Stevens.

Meurent sofreu um duplo ataque: em vida e na história. Enfrentou o desprezo público e acusações da imprensa, uma vez que a nudez retratada pela arte moderna não era aceita da mesma forma que a nudez de alegorias e figuras mitológicas, o que minou suas esperanças de ser levada a sério. Segundo V. R. Main²⁸⁹, em uma matéria escrita para o *The Guardian* em 2008, quando *Le Déjeuner* foi exibida pela primeira vez, no *Salon des Refusés* de 1863, a resposta do público variou do riso à violência aberta: mais de um visitante expressou sua indignação, batendo na imagem com um pau. Os homens passavam apressadamente com suas esposas e filhos pela pintura, para voltar mais tarde, sozinhos. Nascida de uma classe trabalhadora, teve aulas com alguns pintores e na Academia Julien. Seu trabalho como modelo lhe dava chance de adquirir materiais e educação artística. É possível que tenha parado de pintar por algum período (ou definitivamente) após um acidente com sua mão – lembrando que as mulheres seguiam obrigadas a fazer serviços domésticos, mesmo quando artistas. Sua mãe seria proprietária de uma lavanderia.

Mais tarde, a história tratou de agredi-la novamente: o pouco que se conhecia sobre Meurent estava registrado pelo biógrafo de Manet, que a retratou como modelo e prostituta, que acabou na miséria vendendo seu corpo e sofrendo de alcoolismo pelas ruas de Paris, até seu desaparecimento²⁹⁰. Devido a existência de uma carta pedindo auxílio financeiro para a viúva de Manet, também se supôs que vivia em miséria. Em agosto de 1883, quatro meses após a morte do pintor, Meurent alegou que anos antes ele havia prometido a ela uma gratificação, um acordo em dar-lhe parte do lucro de vendas sobre as pinturas a qual teria participado como modelo ou colaboradora (!), isso, claro, se ela precisasse. Madame Manet, que havia herdado a maioria dos quadros do marido e estava em vias de organizar uma venda, apenas ignorou.

No entanto, a historiadora de arte Eunice Lipton descobriu uma história muito diferente: Meurent viveu até os 83 anos, e seus documentos confirmam que junto de uma mulher, Marie Dufour, professora de piano. Ambas são registradas um censo como “chefes” da casa. Antes disso, ela jamais viveu com qualquer outro homem, e, sabendo hoje que Manet morreu em decorrência de sífilis, é possível e muito provável que eles jamais se relacionaram intimamente, ainda que ela tenha sido a sua “musa” preferida. E talvez resida aqui o ressentimento masculino, aristocrata e rico, diante da jovem que deveria agir como

287 Veja as pesquisas de Ewa K. Kossak (1973), Aleksandra Sawicka, (2006) e Mary Kay Norseng (1991).

288 Laure seria o nome da modelo negra que segura as flores, de acordo com a pesquisa de Denise Murrell (MURRELL, Denise. *Posing Modernity: The Black Model from Manet and Matisse to Today*. Yale University Press, 2018). Em 2018 Murrell organizou a exibição na *Wallach Art Gallery (Columbia University)*, com a participação do *Museu d'Orsay*, aonde expôs *Olympia* e outros quadros canônicos dos séculos XIX e XX que retratam modelos negros, reconstruindo suas histórias e resgatando seus nomes.

289 Sob esse pseudônimo abreviado, foi lançado um livro sobre Maurent em 2008, *A Woman with no clothes on*, que recebeu alguns prêmios importantes (*Trafalgar Squared Prize* e *People's Book Prize*). A matéria no *Guardian* está disponível em <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2008/oct/03/women.manet>.

290 Veja as invencionices do biógrafo de Manet sobre ela, em *Le Bulletin de la vie artistique* 1921/05/15 (A2, N10), p. 297-299, online: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61587066/f17.image.r=Victorine%20Louise%20Meurent.langEN>.

esperado, ou seja, como inferior, em relação a sua classe social, seu gênero de nascimento e na expectativa da modéstia feminina. Além disso, ela expôs vários trabalhos próprios no Salão de 1876, o mesmo ano em que Manet foi recusado. Depois disso, seu trabalho apareceu em 1879, 1885 e 1904. Em 1903 foi eleita membro da *Société des Artistes Français*.

Uma pintura foi redescoberta em 2004 e adquirida pelo *Musée Municipal d'Art et d'Histoire de Colombes*, cidade onde viveu mais tarde com sua companheira. *Le Jour des Rameaux* (Fig. 124) mostra uma jovem vestida de preto, segurando um ramo de palmeira, símbolo da paz e da celebração religiosa de Domingo de Ramos. A pintura, atualmente em restauração, talvez inspire outras mulheres a investigar mais sobre modelos que também foram artistas. Outra autora, Drema Drudge, vem resgatando seu legado, através de um romance ficcional, baseado em pesquisas, lançado em 2020. Ela descobriu mais algumas obras da pintora²⁹¹, e assim nos fornece uma prova tangível de que Victorine Meurent, marginalizada por causa de seu gênero, é muito mais do que uma mulher sem roupas num quadro pendurado no *Musée d'Orsay*.



Fig. 124 - Victorine Meurent. *Le Jour des Rameaux*, c.1880. Óleo sobre tela. Sem inf. sobre medidas. Fonte: Art Herstory.

²⁹¹ Veja algumas outras obras disponíveis em <https://edouardambroselli.com/en/oeuvre/victorine-meurent/>, <https://niezlasztuka.net/ciekawostki/victorine-meurent-ulubiona-modelka-edouarda-maneta/>.

Os livros de arte e narrativas tradicionais quase sempre descreveram o fator criatividade como um dom solitário e individual, geralmente masculino. Nesse sentido, também é válido lembrar algumas parcerias artísticas e colaborações entre casais de artistas, e considerar que o rótulo de musa rebaixou significativamente o papel das mulheres nessas relações. A ideia social de uma parceria artística é tipicamente percebida como um relacionamento romântico entre um artista - um criativo mais velho, muitas vezes torturado, e sua musa - uma bela jovem, que fornece inspiração, mas tem pouca contribuição criativa.

Esse mito inclui a ideia de que se apenas um pode ser “gênio”, e se em nossa cultura esse papel é geralmente atribuído ao homem, todas as tentativas de equiparação (real ou imaginária) por parte das mulheres as masculinizam e são consideradas ameaças potenciais à produtividade “dele”. (CHADWICK e COURTIVRON, 1995, p. 11).

Essas complexas relações entre artistas são exploradas em um livro de Jane Alison e Coralie Malissard, *Modern Couples Art, Intimacy and the Avant-Garde*, e em uma exposição correspondente que ocorreu em Londres no *Barbican Art Gallery* em 2018 e 2019, intitulada *Modern Couples*. Antes disso, em 1993, Chadwick e Isabelle de Courtivron haviam editado uma coletânea de artigos sobre o tema, *Significant Others: Creativity and Intimate Partnership*. Na França, em 2016, a artista Catherine Lopes-Curval lançou um livro com ilustrações próprias e pequenas biografias sobre alguns dos relacionamentos mais conhecidos no mundo da arte. Em 2018 a pesquisadora brasileira Beatriz Calil lançou *Pequeno Guia de Incríveis Artistas Mulheres que sempre foram consideradas menos importantes que seus maridos*, pela Editora Urutau. Todos esses ensaios lançam luz sobre a natureza complexa dessas parcerias e exploram dinâmicas de criatividade, ego, invisibilidade e relacionamentos.

Muitas vezes descrita como a musa de Man Ray, Picasso, Magritte e Joan Miró, Nusch Éluard (1906 - 1946) também foi artista e performer. Nascida Maria Benz no que era então o Império Alemão, ela se envolveu com membros do grupo surrealista após conhecer Max Bill no *Odeon Café* de Zurique. Em 1930 casou-se com o artista plástico Paul Éluard, que recentemente havia se separado da primeira esposa Gala Éluard, agora Dalí. Através de suas ligações com os surrealistas, Éluard entrou em contato com Lee Miller e Dora Maar, que a fotografaram. Imortalizada e lembrada por sua beleza cativante e não por seu trabalho, Éluard criou colagens de fotos oníricas, muitas das quais incluíam figuras femininas. Ela também participou de muitas performances coletivas e arte colaborativa, como em *Exquisite Corpse* (Fig. 125), de sua autoria juntamente com Paul Éluard, André Breton e Valentine Hugo (1887 - 1968). Esta obra deriva do conceito surrealista de cadavre exquis, em que os artistas colaboraram num jogo coletivo de desenhos automáticos e intuitivos. Infelizmente, as colagens de fotos de Nusch Éluard nunca foram exibidas publicamente e ela morreu prematuramente em 1946, aos 40 anos.

Na introdução de seu livro *Broad Strokes: 15 women who made art and made history (in that order)*, a escritora e historiadora de arte Bridget Quinn descreve sua descoberta sobre Lee Krasner, pintora do expressionismo abstrato americano, um movimento conhecido pelo seu preconceito com as artistas mulheres -, e que, por acaso, era casada com Jackson Pollock. A autora conta que esse “detalhe” biográfico garantiu a Krasner uma nota de rodapé nos livros de arte que Quinn estudou na faculdade. (QUINN, 2017, p. 9). Apesar de ser artista desde os anos 1930, ela acabou à sombra de seu companheiro, e eventualmente, se convenceu de que era inferior artisticamente, lhe dando crédito para muitas ideias e elevando seu

trabalho quase como sua empresária, já que era ela quem fazia e tinha os bons contatos. Após a morte de Pollock, ela seguiu fielmente tutoriando seu trabalho – mas foi quando retomou sua carreira e talvez tenha feito seus melhores trabalhos. Na sua biografia, escrita pela historiadora Gail Levin em 2011, ela narra como o influente crítico e marchand Clement Greenberg a procurava para desenvolver longas conversas intelectuais sobre arte – mas na imprensa, teria escrito exclusivamente sobre o trabalho de Pollock, ignorando inteiramente o de Krasner. Essa é uma artista que não foi esquecida, suas obras pertencem a grandes coleções e alcançam altos preços em leilão. Apesar disso, ela não possui um nome tão familiar como o do companheiro.

Outro caso curioso é o do casal de artistas Jean Cooke (1927 – 2008) e John Bratby. Ainda que desse lado dos trópicos não adentremos muito nas artes visuais britânicas como referenciais de estudos, ele é bastante conhecido dentro do movimento de vanguarda pós-guerra na Grã-Bretanha, já tendo recebido grandes retrospectivas. Cooke, a esposa, ainda não recebeu a mesma consideração, apesar da opinião de muitos críticos de que ela é tão talentosa (ou mais) – do que seu marido. Ao que tudo indica, Bratby reconheceu isso: ele exigiu que Jean passasse a assinar seus quadros com “Cooke”, sem o sobrenome de casada, quando ficou com muito ciúme de seu talento: conforme consta no obituário do *The Times*: “ele temia e se ressentia da competição e exigiu ser o único artista a ser conhecido como “Bratby”. Ele também limitou a quantidade de obras que a esposa poderia fazer, pintava sobre as telas dela quando precisava de uma para si e em mais de uma vez cortou as obras de Cooke em acessos de ciúme²⁹².

Durante o ano de 2020 pude ministrar uma disciplina de história da arte moderna para alguns graduandos, e nessa oportunidade, pude lembrar da artista tcheca Lucia [Shulz] Moholy (1894-1989) e seu parceiro, o László Moholy-Nagy (1895-1946) que se conheceram em Berlim na primavera de 1920. Nos primeiros anos de casamento, ela os sustentou financeiramente por meio de seu trabalho editorial, até que László ganhou um cargo na Bauhaus em 1923. Juntos, eles experimentaram fazer fotogramas (incluindo um autorretrato duplo), mas foi Lúcia quem revelou as estampas de László na câmara escura. Até 1928, eles eram totalmente dedicados ao seu trabalho e um ao outro e expuseram juntos em 1929 em Stuttgart. László ensinou design em metal na Bauhaus e Lucia fazia fotografias experimentais na época. Historicamente, os fotogramas do casal foram atribuídos exclusivamente a László, mas registros descobertos de ambos os artistas evidenciam toda a sua prática colaborativa. Lúcia também publicou os escritos teóricos de László em alemão, desempenhando um papel significativo na divulgação e reconhecimento de seu trabalho. Por muito tempo, suas fotografias, fotomontagens e fotogramas autorais foram atribuídas ao companheiro. O divórcio deles foi oficializado em 1934. László fugiu da Alemanha em guerra para os Estados Unidos em 1937. Ela implorou que ele a ajudasse na mesma empreitada, o que nunca aconteceu. Também pediu que devolvesse um grande corpo de trabalho dela, que ele havia levado para a América, para divulgar seu projeto da Bauhaus americana, mas ele ignorou seus apelos, assim como sua segunda esposa, após seu falecimento.



Fig. 125 - *Cadavre Exquis*, c.1930
Nusch Éluard, Valentine Hugo, Paul Éluard e André Breton.
© Succession Paul e Nusch Éluard, 2021 / ADAGP, Paris e DACS, Londres 2021. Foto: Tate

²⁹² Veja em <https://www.thetimes.co.uk/article/jean-cooke-painter-z5wfkmgqwk6> e <https://www.theguardian.com/artand-design/2008/aug/29/art>.

No relato da própria Lúcia, publicado em 1972 como *Moholy-Nagy, Marginal Notes*, ela escreve que “os arranjos de trabalho entre Moholy-Nagy e eu eram incomumente próximos, a riqueza e o valor das ideias do artista ganhando impulso, por assim dizer, da aliança simbiótica de dois temperamentos divergentes”. Ela o ajudou a compor seus ensaios desse período. “Fui, durante vários anos, responsável pela redação e edição dos textos que apareceram em livros, ensaios, artigos, resenhas e manifestos”, escreve ela - que são indiscutivelmente tão parte integrante de seu legado hoje quanto suas pinturas ou fotografias”. Durante todos esses anos, mantivemos silêncio sobre a extensão e a forma de nossa colaboração”, escreve Lúcia. (MOHOLY, 1972, p. 27). Toda sua correspondência, bem como seus diários, podem ser acessados no *Bauhaus-Archiv*, em Berlim.

Poderia argumentar diferenças entre tratamento profissional e histórico, além de pessoal, em muitas outras relações entre artistas: Picasso e suas várias companheiras, Elaine e Willem de Kooning, o casal Delaunay, os Penrose, Benedetta e Marinetti. Poderia ir dos populares Claudel e Rodin para Frida Kahlo e Diego Rivera, ou reavivar uma relação menos conhecida, mesmo no Brasil, entre a escultora Maria Martins (1894 – 1973) e Marcel Duchamp. Mas nem todas as duplas amorosas ou que viveram em um contexto criativo compartilhado resultaram em experiências danosas para um dos sujeitos. Dentre alguns famosos e conhecidos por serem mais que companheiros, mas melhores amigos e colegas artistas, temos Sophie Taeuber (1889 – 1943) e Jean Arp. Se em algum momento a criatividade e produção de Sophie foi diminuída, isso se deve aos críticos e escritores, ou aos antigos colegas dadaístas. Encontramos em alguns casais, no contexto da vanguarda russa, alguns legados positivos na experiência de acordos domésticos e artísticos em partilhas verdadeiramente honestas, como Natalia Goncharova (1881-1962) e Mikhail Larionov ou Varvara Stepanova (1894 – 1958) e Alexander Rodchenko.

No caso específico da arte russa e soviética, a equidade se dava porque durante o período das vanguardas históricas as artistas já pertenciam à terceira geração de mulheres com acesso ao ensino formal das artes, estando par a par com seus companheiros. Nesse contexto, a primeira fase das vanguardas, que é referida até 1915, teria sido a mais anárquica e transformadora, inclusive em relação aos experimentos e descobertas formais das produções. descobertas formais já foram realizadas. As mudanças na legislação, muito mais progressista em relação aos direitos das mulheres, já estavam sendo debatidas antes mesmo da Revolução de 1917, como direito ao voto, ao divórcio, à interrupção da gravidez, a propriedade a legalidade das relações homoafetivas (GURIANOVA, 2012).

Rodchenko estava especialmente indignado com o culto da mulher como objeto do Ocidente, relatando que em Paris, “apenas um homem é uma pessoa, mas as mulheres não são pessoas... você pode fazer o que quiser com elas”²⁹³. Stepanova e Rodchenko compartilhavam um estúdio multidisciplinar imensamente produtivo, onde frequentemente colaboravam. Os têxteis de Stepanova e as pinturas de Rodchenko são formalmente e conceitualmente alinhados, mas eles também desenvolveram suas próprias características e estilos — ela se destacando em têxteis, design gráfico e figurinos teatrais e ele na fotografia. Embora ativos na propagação de objetivos sociais e políticos, eles satirizaram, vestiram fantasias e estrelaram filmes em sua própria visão utópica de mundo. Em 1930, ano marcado pelo suicídio do poeta Vladimir Mayakovsky e o encerramento das escolas *Vkhutemas*, o equivalente russo à Bauhaus, a inovação havia sido sufocada pelo regime stalinista. Enquanto Stepanova e Rodchenko²⁹⁴ continuavam fazendo arte, a linha de esperança tecida que os guiava tinha sido cortada a força.

²⁹³ Extraído do catálogo *Moderns Couples*, organizado pelo Centro *Pompidou-Metz* em colaboração com o Centro *Barbican Art Gallery*.

²⁹⁴ No intuito de não contribuir para a mitificação do artista homem, é válido apontar que Rodchenko foi um artista conivente com as repressões bolcheviques contra camponeses, revolucionários anarquistas e socialistas-revolucionários. Tirou fotos (artísticas e documentais) da construção de Belomorkanal, vangloriando o empreendimento soviético (um canal fluvial), realizado a partir de uso da força de trabalho de prisioneiros/as (em condição de exploração análoga à escravidão) dos primeiros Gulags. Conforme informações de Cristina A. Dunaeva, Dra. em Ciências Sociais e professora no Instituto de Artes da UnB.

As parcerias colaborativas não estão restritas ao modelo de união heterossexual. Nesse sentido, as complexidades e possibilidades de repensar as noções dos discursos de poder podem até mesmo serem mais desafiadoras, visto que os parceiros são convocados a reinventar as realidades normativas. Como ocorreu entre Virgínia Woolf e a escritora Vita Sackville-West (1892 - 1962) ou entre Lili Elbe (1882-1931) e Gerda Wegener (1886-1940), mais conhecidas hoje devido ao drama cinematográfico *A Garota Dinamarquesa*, de 2015.

Nesse caso, enquanto casal que performava uma relação heteronormativa, era Einar Wegener o pintor conhecido, um jovem paisagista que teve relativo e precoce sucesso, antes de fazer a transição médica de homem para mulher, quando desiste da pintura, assumindo um papel de feminilidade que o impedia, singularmente, de seguir a profissão. Sua esposa Gerda era retratista e ilustradora. Diferente do que o filme deixa implícito, ela não assumiu essa posição somente a partir dessas decisões estarem mais ou menos encaminhadas. Desde o início do casamento, Lili já performava como uma das modelos favoritas de Gerda, retratada como a epítome da mulher moderna dos anos 1920, o que sugere que Lili era compreendida como uma mulher para Gerda muito antes de ela fazer a transição. Essa foi uma relação de cooperação e apoio mútuo, onde os papéis de musa e mestre se inverteram de uma forma peculiarmente amorosa e completamente vanguardista.

Meu enfoque nessa sessão, no entanto, deve ficar claro. Não são as diferenças de gênero e diferenças de identidades que obscurecem uma parceira mulher em detrimento de um parceiro homem, mas as condições misóginas da cultura que atua sobre esses indivíduos, e a perpetuação dessa situação que ainda ocorre dentro do meio artístico e dos círculos sociais, profissionais e acadêmicos. Também não é minha intenção simplificar as complexidades privadas desses artistas, mas reestabelecer um equilíbrio histórico, cuja narrativa está repleta de mulheres eclipsadas ou menosprezadas no contexto de seus parceiros homens. Em uma modesta tentativa, acrescento nas próximas linhas um breve relato de três artistas que merecem ser tiradas das sombras.



Kay Sage (1898 – 1963)

Durante seu relacionamento, Kay Sage e Yves Tanguy foram considerados um casal de artistas surrealistas cujas paisagens oníricas e estranhamente ameaçadoras levantaram questões sobre a dinâmica criativa de sua vida juntos. Até que ponto teriam influenciado um ao outro? Se por um lado ele foi mencionado como um beerrão grosseiro e anti-intelectual, que às vezes tratava a esposa aos gritos diante dos amigos, por outro o silêncio de Sage - naturalmente lacônico e sem drama nesses momentos -, jamais foi exatamente compreendido. Talvez porque uma inversão sexista fosse estranhamente existente nesse caso, equilibrando uma relação que talvez somente o casal não só compreendia como aprendeu a cultivar. Há quem relate que ambos riam muito disso tudo²⁹⁵.

Sage nasceu de uma família americana muito rica. O pai ausente era empresário e político de família tradicional. A mãe uma viciada em álcool e morfina, que a carregou em viagens pela Europa. Os pais se separam, e separam as duas filhas do casal. Sage fica com a mãe instável e passa a maior parte da sua infância na Itália, entre famílias nobres e escolas caras. Mais tarde, com a morte da irmã, ela herdaria toda a fortuna familiar. Ela adquire uma personalidade fria e um pouco calculada, não exatamente pela criação em uma sociedade rica e cheia de trejeitos sociais, mas talvez em oposição às aventuras da progenitora, com relação à qual relata ter certo receio, um "medo incestuoso", como irá relatar mais tarde em seus escritos. Episódios mal resolvidos de sua infância e possíveis abusos seriam o motivo pelo qual evitava contatos físicos - algo que aparentemente se resolveu entre o casal. Ele performava o protótipo do macho viril. Ela se apaixonou perdidamente e tornaram-se inseparáveis. "Ele era o meu melhor amigo o único que me entendeu completamente" - ela diria após ficar viúva (SUTHER, 1997, p. 161-162).

Sage abandonou um casamento com um conde italiano, por não suportar o tédio e as pessoas. Ela descreveu esses dez anos como "um pântano estagnado" (SAGE, 1996, p. 82). Misândrica, passa quatro anos investindo em estudos acadêmicos em arte, pagando por aulas nas melhores escolas romanas, praticando dias inteiros em desenho, pintura e escultura. Descobre a arte moderna e fica fascinada. Ela quer estar entre os surrealistas. Muda-se para Paris com esse intento, mas fica reclusa, até achar que teria condições de apresentar algum trabalho seu, de qualidade. Em uma exposição surrealista de 1936 em Londres, ela vê *I Am Waiting For You*, de Tanguy, e interpretou como um sinal profético de que eles teriam

²⁹⁵ As narrativas e informações biográficas para essa seção devem-se, principalmente, às pesquisas de duas únicas mulheres: Judith D. Suther, na única biografia existente, *A House of Her Own: Kay Sage, Solitary Surrealist* (1997) e Mary Ann Caws, na introdução de *Kay Sage: Catálogo Raisonné* (2018). A autobiografia de Kay Sage, lançada postumamente em 1996, relata somente seus anos até 1938.

sido feitos um para o outro. De alguma forma, ela o escolheu nesse momento, e de alguma forma, ela o tomou para si.

Yves Tanguy cresceu em Paris, mas nasceu e passou algumas temporadas na Bretanha. Jamais havia saído da França, a não ser por dois anos enquanto serviu na Marinha Mercante, após a primeira guerra. De origem bretã, era bem “menos francês” que os colegas artistas, no sentido de não se comportar tão adequadamente. Não formulava grandes ideias intelectuais, não havia tido educação formal, mas desenhava desde a adolescência. Pobre, foi por um tempo sustentando por um grande amigo, editor e tradutor da ainda existente *Gallimard*. Para conseguir pintar, trabalhou como condutor de bonde e vendedor de jornal. De alguma forma, esse personagem turrão era verdadeiramente apaixonado por arte e pintura. O casal improvável foi o cerne de assuntos e maledicências. Quando se conheceram em Paris na década de 1930, Tanguy era uma figura fixa no círculo surrealista liderado por André Breton, que abertamente rejeitou Sage, por sua origem burguesa e por causa do casamento que lhe havia conferido o título de condessa. Ele a chamava ironicamente de “princesa”. Nascida Katherine Linn Sage, é possível que tenha adotado seu nome artístico nessa época.

Tanguy acaba não escapando de uma espécie de tirania: a parte que lhe coube foi ser relegado a um nível inferior na hierarquia patriarcal. Invertendo os papéis tradicionais dos sexos, enfrentou o desarraigamento que o parceiro sem dinheiro frequentemente aceita em troca da segurança material do casamento. Além disso, ele não tinha o dom do discurso “racional”, tão apreciado pelo sistema crítico europeu, e nenhum amor pela teoria. Assim, foi decidido que ele só estava interessado no seu dinheiro. Mas, considerando que nunca mais se separaram, nem se conhece quaisquer eventuais amantes de ambos os lados, ao que tudo indica os comentários eram forjados em preconceitos de classe e gênero.

Relatos contam que André Breton enganou-se em uma crítica sobre o trabalho de Kay Sage, que viu em uma exposição, antes de se conhecerem. Ele acreditou que eram obras de um homem (“quem será esse Kay Sage?”) e defendeu sua interpretação, que se baseou nas características formais da pintura. Nas obras de Sage as formas geométricas são duras e nos remetem ao concreto; a paleta de cores explora a mudez emocional dos meios-tons e dos cinzas. Em paisagens desertas, aparecem materiais em vez de objetos. São como estruturas potencialmente úteis, mas com usos obscuros - não há como entender suas funções. Há uma ausência humana pós-apocalíptica, talvez milhares de anos ao futuro. Ele carregou essa vergonha e ficava muito aborrecido quando alguém lembrava disso, sob o riso largo de Tanguy e a altivez silenciosa daquela mulher.

O engano de Breton sobre a suposta autoria masculina das obras de Sage revela muito sobre os preconceitos sexistas em relação às mulheres artistas. Os surrealistas foram criticados nas últimas décadas por suas inclinações misóginas, mas o fato dessa história ser repetida com tanta frequência, ao longo de meados do século 20, como uma forma de elogiar o trabalho de Sage (“ela pinta como um homem”) revela as dificuldades enfrentadas por uma artista mulher. Quando Tanguy “troca” Breton por Sage, o líder surrealista sente que perdeu um de sua família.

É provável que Breton se ressentisse pelo poder emanado de Kay Sage. Ela não era uma mística, nem uma louca, tampouco uma musa *femme-enfant*. Na verdade, ela já era uma mulher madura, bem longe dos 19 anos de uma Leonora Carrington, por exemplo. Ela inicia uma reverência ao surrealismo, mas troca o movimento por Tanguy - apenas ele bastava. Ela não precisa da proteção de nenhum deles, e ao mesmo tempo, parece levar a sério suas

intenções como artista. Ela não tem ambições, pois já tem tudo do que precisa – e pode sustentar o novo companheiro. Além disso, mulher inteligente e culta, ela escolhe Tanguy, que não era um intelectual celebrado. Ele havia exposto alguns desenhos no *Salon de l'Araignée*, em 1925 e sua primeira individual em pinturas foi em 1927, na *Galérie Surrealiste* de André Breton. Mesmo sem vender muito e não conseguindo se manter como artista, continuou a expor com os surrealistas e individualmente com Julian Levy (1936) e Peggy Guggenheim, em Londres (1938). Para ela, se bem que não para o mundo da arte em geral, ele já era um artista de peso.

Em Paris, a felicidade do novo casal é ameaçada pela invasão nazista. No início da guerra, ela organiza um fundo para apoiar a evacuação de artistas da França. A pedido de Sage, que era muito bem relacionada²⁹⁶, seu primo, o também artista David Hare, consegue vistos para vários deles, por meio de sua sogra, que tinha um importante cargo governamental no Ministério do Trabalho. Peggy Guggenheim e ela fornecem os fundos para muitas das passagens dos refugiados. Sage e Tanguy se divorciam oficialmente dos antigos parceiros e se casam em território americano, em 1940. Mais tarde, eles se mudam para Woodbury, Connecticut, onde passariam o resto de suas vidas em uma fazenda. Enquanto Tanguy se orgulhava de levantar e construir anexos e galpões com suas próprias mãos, Sage irá descrever essas memórias como os melhores anos de sua vida. Trabalhando em estúdios separados, mas adjacentes, eles pintaram paisagens sinistras, mecânicas, em sua maioria despovoadas, desde o apogeu do surrealismo parisiense até a era Eisenhower dos anos 1950.

As pinturas de Kay Sage são notáveis pela ausência humana e geralmente mostram objetos arquitetônicos não identificáveis, estruturas construídas e cortinas esvoaçantes. As paisagens áridas apresentam horizontes longínquos. São mundos onde não temos mais acesso, vastas extensões de deserto imaculado. Se algum ser já habitou esses lugares, restam agora apenas estruturas enigmáticas e detritos de atividades obscuras. Poderiam ser visões de outros mundos ou planetas distantes. Há um toque de paralisia depressiva na arte – aquela sensação de que a mudança é impossível. O prazer que se obtém é a imersão completa em um mundo totalmente fixo, claro, seco e esparso, onde é provável que nunca chova. É aspereza na pintura, mas me convoca a explorá-la, como em uma aventura de urbes contemporânea. Apesar dos obstáculos que que a submetiam como uma artista menor que o marido vanguardista, Sage expôs com frequência ao longo dos anos 1940 e 50, ganhando prêmios no *Art Institute of Chicago* em 1945 e na *Corcoran Gallery Biennial* de 1951.

Ao longo de suas carreiras, o casal insistiu que seu trabalho fosse exibido separadamente. Eram relutantes em expor juntos e o fizeram apenas uma vez, perto da morte de Tanguy. Eles queriam desencorajar espectadores descuidados de misturar seus trabalhos? Ou temiam que críticos astutos reconhecessem tendências comuns que relutavam em admitir? Em *I saw three cities* de Sage, de 1944 (Fig. 126), a paisagem é dominada por uma figura alta em primeiro plano, que de alguma forma a mim parece feminina. Talvez seja apenas um obelisco, envolto em pano branco espiralado. Ainda que aparente um movimento, esse tecido parece congelado no ar. Ao redor da figura, uma paisagem de blocos de construção é representada com formas simples, principalmente triângulos, pirâmides e retângulos. Uma perspectiva interessante é criada e sublinhada pelos vários tamanhos das formas e pela linha do horizonte ao fundo. As cores são suaves e semelhantes em toda a tela. Apenas uma parte parcialmente visível da estrutura alta se destaca em vermelho, num resto de vida muito interior. No típico estilo surrealista, há um paralelo na oposição entre a verticalidade do mastro e a horizontalidade da paisagem, criando um efeito desorientador.

²⁹⁶ Ela conhecia políticos e importantes patronos sociais. Também várias personalidades americanas, como Ezra Pound, Ford Maddox Ford e T.S. Eliot. Peggy Guggenheim foi sua amiga desde a infância.



Fig. 126 – Kay Sage. *I saw three cities*, 1944.
Óleo sobre tela, 92 x 71cm.
Princeton University Art Museum
Doação da artista
© Estate of Kay Sage / ARS, NY



Fig. 127 – Kay Sage. *No Passing*, 1954.
Óleo sobre tela. 130,2 x 96,5cm.
Whitney Museum of American Art.
© Estate of Kay Sage / ARS, NY

Ao que consta, Sage tinha uma personalidade enigmática e difícil de decodificar. Seu relacionamento com Tanguy, entretanto, pode ter tido interpretações erradas, diante de relatos perniciosos. Os dois não precisavam mais participar de movimentos e se bastaram como dupla, acompanhavam-se em todos os lugares, se comunicando em francês. Apesar da união tão intensa, amigos descreveram o casamento como "estranho" e "incômodo". Na verdade, Tanguy, com sua personalidade forte e tendência a beber muito, às vezes humilhava Sage em frente aos amigos ou ne negava a falar do trabalho dela. Seria insegurança por não ser o provedor financeiro, influenciado pela masculinidade tóxica que se revelava em frente a outros homens?

Ambos resistiram incansavelmente a dar informações, quer sobre seu trabalho quer sobre sua vida pessoal. O estilo de resistência de Sage era se mostrar arredia e desconfiada, parecido com o da sua pessoa pública - na verdade, semelhante às linhas firmes e ao controle rígido de seus quadros. Uma breve troca de cartas em 1955 entre ela e Herman More, então diretor do *Whitney Museum of American Art*, revela sua rebeldia característica. More escrevera para comunicar a compra de seu quadro *No Passing* (Fig. 127) pelo museu, e pedia uma declaração sobre a "filosofia da arte". Ela respondeu: "Nunca faço nenhuma declaração a não ser para dizer que, se tivesse de explicar alguma coisa, provavelmente não pintaria. Não tenho mais nada a comentar" (SUTHER, 1995, p. 115).

O cenário da pintura remete a uma cidade abandonada, e o título parece fornecer um aviso sinistro. Não há nenhuma figura humana para nos guiar, então elementos de significado são apenas sugeridos e abertos a interpretação. A pintura é bem estruturada com linhas claras e simples que conferem vitalidade, embora a imagem seja estranhamente estática. Penso em obras clássicas italianas, evocando estruturas arquitetônicas. Os verdes suaves, azuis desbotados e algumas doses de vermelho tinto aparecem, como uma lembrança da juventude, como nos afrescos florentinos de

Masaccio. Mas aqui há restos, pedaços de tecido, pedaços de vidro, madeira, indicando alguma presença anterior de vida na paisagem, agora deserta e desolada. Painéis de antigas propagandas ou telas para pintura estão vazias, penduradas nas laterais de supostos prédios, como se houvesse ocorrido uma destruição da linguagem.

O trabalho de Sage difere drasticamente do trabalho de outras artistas surrealistas. Enquanto outras mulheres envolvidas no movimento retrataram motivos simbólicos, imbuindo suas imagens e significados relativamente óbvios, Sage obscurece qualquer explicação e, em vez disso, apresenta uma visão tipicamente niilista, fria e impenetrável do seu mundo. Como Giorgio de Chirico, Sage está interessada em artifícios construídos, perspectiva afiada e poesia, mas onde as cenas do italiano mais velho tipicamente sugerem narrativas misteriosas, os cenários de Sage são mais agourentos e até, aparentemente, perigosos. Como os vorticistas ingleses, que fizeram pinturas desoladas do tempo da guerra, Sage também retrata terrenos destruídos, ameaçadores e inabitáveis. Apesar da semelhança em atmosfera com a obra de Tanguy, as pinturas de Sage não possuem organicidade como as dele, conhecidas por representar continuamente algumas formas “biomórficas”, arredondadas - espécie de criaturas ou bactérias em transformação, em direção a uma possível nova existência -, com cores bem mais vivas, se aproximando mais de algumas telas de Dalí, como nessa que selecionei para comparativo, *Divisibilité Indefinie*, de 1942 (Fig. 128).



Fig. 128 - Yves Tanguy
Divisibilité Indefinie, 1942.
Óleo sobre tela 10,6 x 89cm
Col. Albright-Knox Art Gallery NY
Room of Contemporary Art Fund
1945 - RCA1945:2

O estilo de resistência de Tanguy não era mais expansivo que o de Sage, apesar das observações ocasionais não muito elaboradas. Em 1946 ele disse a James Johnson Sweeney que sua mudança para os EUA podia ser traduzida por "espaço maior - mais lugar" (para seus quadros). Recusava-se a comentar seu trabalho, argumentando que ficaria preso ao que dissesse e, portanto, algemaria sua imaginação. Judith D. Suther, doutora em francês e literatura comparada, biógrafa e uma das poucas pesquisadoras de Sage, conta que

Embora a maioria dos artistas desenvolva estratégias para desviar o curso de uma análise, a resistência de Sage e Tanguy parece quase patológica. Não é de admirar que permaneçam extremamente ambivalentes em relação aos relatos críticos e biográficos feitos por outros. Sage certamente não teria se esforçado para se situar no espectro da pintura modernista ou na narrativa coletiva das experiências de artistas mulheres. Ela se considerava isolada, não se identificava com as mulheres e, apesar dos anos de estudo acadêmico em arte, "não estudava com ninguém". Mais sociável e mais afeito a participar de grupos - converteu-se ao Surrealismo em 1925 - Tanguy também se tornou esquivo. Ostensivamente anti-intelectual, zombou de Patrick Waldeberg, seu amigo e futuro biógrafo, por "sucumbir ao cretinismo universitário" quando Waldeberg se inscreveu para um curso de pós-graduação na Sorbonne. Na resistência a serem "classificados", mantiveram o senso da liberdade, fundamental para a criatividade. No entanto a história de suas vidas como artistas e a reação da crítica a seu trabalho descreve um padrão menos autônomo, configurado por questões relacionadas ao fato de ela ser mulher e ele homem. Como era de se esperar, o impacto do preconceito sexual foi mais forte em Sage. Foi atormentada pelo rótulo de "esposa de" que funcionava - e ainda funciona - como um diminutivo da privação do direito de voto quando aplicado a uma mulher que, como seu marido, também pinta, também escreve, também faz seja lá o que for. (SUTHER, 1995, p. 118).

Em Nova York, o apartamento havia se tornado o local de encontro preferido dos exilados. A hospitalidade de Sage aos surrealistas e as contribuições com viagens e suas despesas são fatos comprovados. Além de patrocinar Tanguy e conseguir para ele uma representação com o galerista Pierre Matisse (filho de Henri), ela pagou a passagem de Roberto Matta e sua esposa; procurou e encontrou apartamento para os Breton, pagou o primeiro mês de aluguel e lhes garantiu uma ajuda adicional de Peggy Guggenheim, que incluiu as passagens e uma pensão mensal. Providenciou e arcou com despesas de exposições para vários deles. mudam-se para a fazenda, o casal continuará a receber os amigos frequentemente, para passar temporadas no campo. Muitas fotos comprovam esses encontros.

O fato de Tanguy permanecer nos Estados Unidos após a guerra, em vez de retornar à França como os demais artistas exilados, foi algo que Breton considerou um desprezo patriótico, afinal, a América era uma tecnocracia materialista e grosseira, cuja maior característica era a ausência de *cafés*. Quando em 1953, Tanguy e Sage foram à França para uma exposição de arte de Tanguy, Breton não foi à galeria. Em vez disso, sugeriu que Tanguy marcasse um encontro para visitá-lo em seu apartamento. O casal não visitou Breton e nunca mais voltou à França.

Sage sofreu a dor da rejeição pelo grupo com cujos valores artísticos se identificava e eventualmente salvou a vida. Várias fontes confirmam que não a tratavam bem. O antagonismo de Breton em relação a ela foi especialmente virulento, mas não era uma atitude exclusiva dele. Como Waldberg observa, com certo constrangimento, "os surrealistas não gostavam muito de Kay Sage". Considerando sua posição marginal no movimento, assim como suas poucas amizades no círculo de Breton, essa observação é reticente e cautelosa. Enrico Donati, testemunha menos diplomática, afirmou categoricamente: "todos a detestavam. Ninguém gostava dela. Éramos amigos de Tanguy e ela simplesmente atrapalhava". Apesar da aparente insensibilidade diante desse ostracismo, de modo algum ela ficou indiferente. A iconografia de seus quadros a partir dos anos 40, a raiva e o desprezo expressos em sua poesia em francês e seu comportamento anos mais tarde sugerem que sua exclusão causou ferimentos profundos, que nunca cicatrizaram.

A pintura de Sage começou a ser valorizada por seus próprios méritos, principalmente entre museus e galerias, mas pouco discutida ou visualizada por acadêmicos em arte. Durante grande parte de sua carreira madura, ela trabalhou sob a sombra de Yves Tanguy, que até hoje continua mais conhecido. Sua autobiografia, *China Eggs*, foi publicada postumamente, somente em 1996. Como outras surrealistas mulheres, sua escrita é crua e às vezes brutal; às vezes fica incompreensível e perturbador, como quando descreve um possível abuso sexual perpetrado pela própria mãe. Em um momento comovente, ela trava um diálogo consigo mesma sobre o não-reconhecimento em vida: "Eu gostaria que alguém escrevesse sobre o que aconteceu comigo". Gosto de pensar que estou fazendo isso agora, tão distante no tempo e lugar.

Sage também foi poetisa durante a maior parte de sua vida, publicando diversos livros, incluindo *The more I wonder* (1957), *Faut Dire C'Qui Est* (1959) e *Demain Monsieur Silber* (1957). Em 1961 ela combinou poesia com uma exposição de suas assemblages e projetos escultóricos, intitulada *Your Move*. Tanguy morreu inesperadamente em 1955. Muito deprimida, Sage tentou suicídio em 1959, tomando uma overdose de pílulas para dormir. Após este fracasso, ela decidiu dedicar seu tempo à preparação do catálogo *raisonné* de Tanguy. Foi realmente com o seu esforço que o projeto ganhou vida e o livro foi publicado em 1963, com um prefácio de sua autoria. Logo depois, ela sofreu uma série de operações de glaucoma malsucedidas, que a levaram a abandonar a pintura. Em 1963, Kay Sage deu um tiro fatal no coração.

Le Passage foi o último autorretrato de Sage pintado antes de sua morte e retrata de maneira incomum a figura humana, que ela nunca representava. A própria artista se senta nua da cintura para cima, olhando para uma paisagem desolada e árida. Como vimos ser típico de Sage, ela não torna seu sofrimento tão explícito: simplesmente vira as costas para o espectador - incapaz de olhar-nos diretamente nos olhos. Sem motivo ou meio para se libertar, Sage é consumida por sua própria luta interna e não consegue se livrar dela, internalizando sua dor. *Le Passage* é de 1956, um ano depois da morte inesperada de Tanguy, devido a um derrame. Embora ela inclua dessa vez uma figura humana, ainda projeta a sensação de vazio e isolamento, característica de seu estilo. *Le Passage* lembra uma nota que Sage escreveu para si mesma: “Eu caminhei muito rapidamente sobre uma fina camada de gelo. O lago é profundo. Estou sozinha. Não há nada, mesmo no horizonte. Se eu parar, mesmo que por um segundo, o gelo quebra e eu descerei até.... Não há nada do outro lado”. (SUTHER, 1997, p. 199).



Fig. 129 - Kay Sage. *Le Passage*.
91 x 71cm.
Coleção privada. © Estate of Kay Sage/ARS, NY

Outras pinturas que valem o conhecimento são *Tomorrow is never* (1955), *In the Third Sleep* (1944), *Men Working* (1951), *Quote, Unquote* (1958). Uma série de pinturas, que foram vendidas nas suas primeiras exposições, não foram localizadas ou fotografadas, então pode haver várias obras de Kay Sage em coleções particulares, esperando para emergir. Os arquivos do *Smithsonian Art Institut* são hoje a principal fonte de material da artista. Como afirma Gloria Orenstein, brevemente em um artigo, a obra de Sage “ilumina o tema da desolação da mulher em um mundo desprovido de imagens da mulher como criadora”. (ORENSTEIN, 1982, 45-70).



Angelina Beloff (1879 – 1969)

Quem foi Angelina Beloff e qual foi a importância de sua obra e trajetória na arte do século XX? Esta pergunta é o ponto de partida para explicar a razão que ela se insere como mais um ponto perfeito dessa costura. Pintora, gravadora, educadora e ilustradora de origem russa, ela criou boa parte de sua produção no México, a partir de sua chegada em 1932. Como muitas outras mulheres artistas, Beloff foi ofuscada pelo peso de sua vida privada e de sua relação com o muralista Diego Rivera, entre 1909 e 1921, período em que viveram na Europa. A desigualdade de oportunidades de carreira que enfrentou num ambiente predominantemente masculino de seu tempo e daqueles que o registraram depois, fez com que seu nome e sua produção ficassem à sombra gigantesca²⁹⁷ desse homem.

Em 1917 eles perdem um filho: Diego Miguel Ángel Rivera Beloff tinha 14 meses e não superou uma pneumonia decorrente do frio europeu e da escassez de recursos. Esse é o mesmo ano da gravura *Maternidad*, um autorretrato em homenagem póstuma ao pequeno Dieguito (Fig. 130). Ela se representa com olhar preocupado, alimentando a criança, que não se curava de uma pneumonia recorrente. O seio exposto, arredondado e avolumado de leite, pendendo com a inclinação para amamentar, perde todo o apelo erótico que normalmente é projetado ao corpo feminino nas representações feitas por homens. Aqui, principalmente, ao contrastar com a temática do luto vivenciado, a imagem sintetiza e funde a pintura de ícones russos com as representações ocidentais das Madonas, com seio à mostra. As curvas e as retas da cadeira chamam a atenção para as linhas modernas e uma ideia de cúpula arquitetônica russa, que vai aparecer em várias gravuras da artista.

Para quem ela produz essa imagem? Talvez como um *memento mori*, já que não havia registro fotográfico da criança - se vivia uma escassez de alimento devido a guerra e faltava até carvão e lenha durante rigorosos invernos. Aliás, retratos fotográficos da própria Beloff são raros, virtualmente não possuem boa resolução, não aparecem em livros e o que se encontra é geralmente oriundo de fotografias pessoais, feitas por algum visitante de acervo das poucas instituições que disponibilizam documentação da artista para o público.

Nas últimas décadas a historiografia de arte mexicana relativa ao século XX tem procurado preencher algumas lacunas em torno de outras propostas artísticas, que aconteceram de maneira paralela a chamada Escola Mexicana de Pintura. O muralismo e sua presença hegemônica, assim como a tendência nacionalista advinda das políticas culturais do Estado

²⁹⁷ Não entender como uma metáfora elogiosa nem relacionada ao seu físico grande, porém pode-se considerar os aspectos psicanalíticos e moralmente questionáveis relacionados a egolatria machista.



Fig. 130 - Angelina Beloff.
Maternidad, 1917
 Xilogravura 15 x 10 cm
 Museo Dolores Almedo

da época, dificultaram a plena apreciação e reverberação daquele momento histórico de forma mais completa, na qual coexistiram diversos olhares e formas de compreensão em arte.

Nesse sentido, Angelina Beloff é outro exemplo daquelas artistas expatriadas, que chegaram ao México atraídas por uma imagem de sociedade que atravessava um processo de reconstrução, na qual a arte e a cultura tinham um papel fundamental. A produção historiográfica em torno de sua obra é muito pequena e a maior parte prevalece sobre as inquições que fluem a partir de aproximações com outras pessoas e artistas, deixando sua biografia pessoal e corpo de trabalho em segundo plano.

Sobre sua vida privada, sabemos o que foi possível reconstruir através do testemunho de amigos e colegas, depoimentos que se somam a um documento autobiográfico inacabado, sob o título de *Memorias* - escrito que ela iniciou aos 85 anos de idade e que foi publicado pela primeira vez em 1986, onde revelava, em sua própria voz, as recordações “de uma sucessão de etapas que se desenvolveram sem pressa, entre dedicação e decisões, ainda que de espírito alerta” (TARACENA, 2000, p. 7).

Durante várias décadas, Beloff foi apresentada como um modelo de mulher abnegada, apagada e triste. No entanto, buscando informações em lugares diferentes, e tentando alinhavar todas essas pequenas frases, pequenas críticas, uma ou outra correspondência e imagens, foi possível descobrir a obra de uma artista prolífica e vanguardista, que buscou desde muito cedo formação em arte, experimentou diversos procedimentos e foi uma das ilustradoras de livros mais conhecidas no meio editorial por onde circulou. Um dos prováveis motivos da causa pela qual não sabemos tanto sobre ela é que, primeiramente, não existe uma contrapartida feminina de culto a personalidade, assim como a que existe sobre os homens artistas - como por exemplo se evidencia desde o título da biografia de Rivera, escrito por Bertram Wolfe, *A Fabulosa vida de Diego Rivera*²⁹⁸. Outro motivo seria porque Angelina Beloff transcendia do protagonismo individual para a valorização e preocupação com o coletivo, como foi no caso de sua incursão ao teatro de fantoches e marionetes. Seu nome sequer aparecia em variadas produções teatrais, nos materiais como convites e na mídia local, principalmente as realizadas a partir de um programa educacional que levou adiante, enquanto ocupou um cargo no Ministério da Educação.

Nesse período, quando também lecionou no México, publicou diversos livros didáticos, para escolas públicas e rurais. Nas imagens abaixo, um dos raros livros que adquiri durante a pesquisa. Apesar de ter sido editado no México, a compra foi por meio de um livreiro russo, por meio de uma plataforma online de vendas de livros usados, por valor bem inferior aos demais ilustrados pela mesma artista, encontrados nas mesmas condições em leilões de arte (Fig. 131).

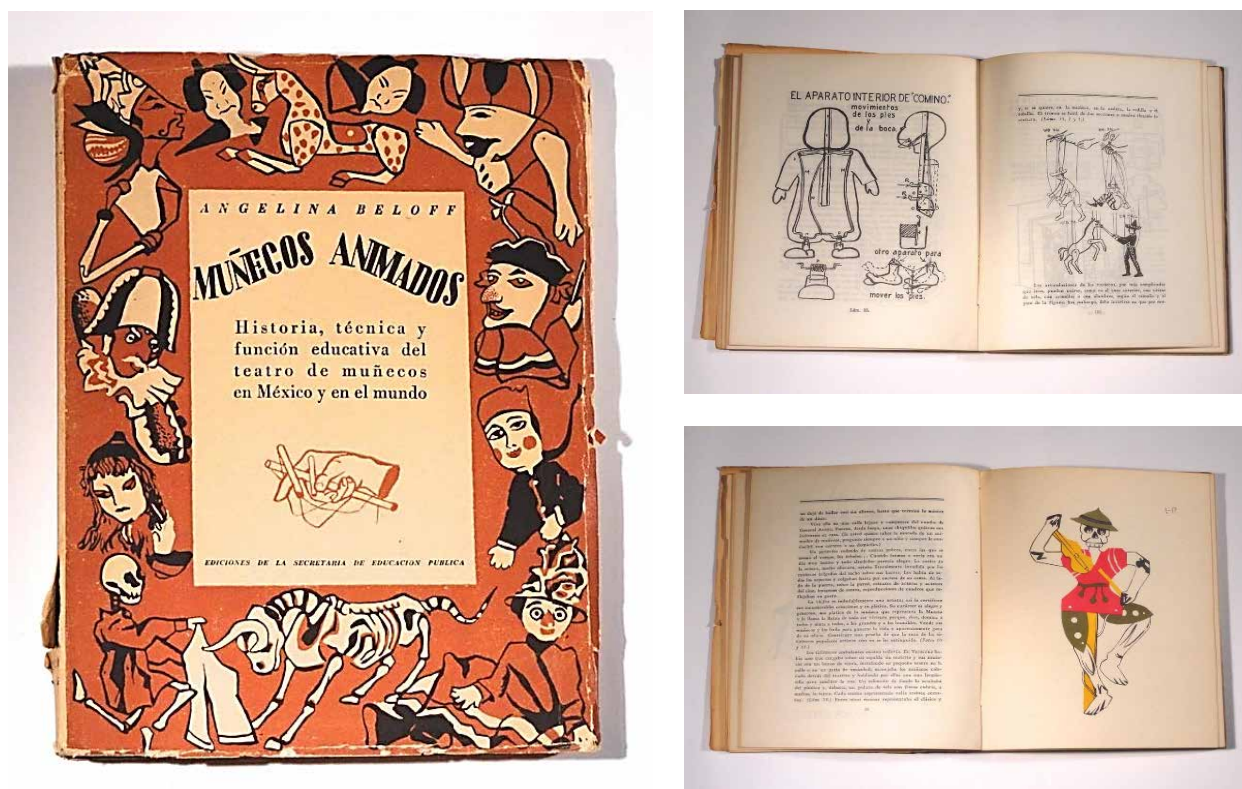


Fig. 131 – Capa e interior do livro *Muñecos Animados*, com história da arte titereira/bonequeira pelo mundo, métodos didáticos de ensino e de produção dos personagens. Texto e ilustrações da artista. Edição de 1945. Imagens: arquivo pessoal.

298 Quando Krista Ratkowski Carmona entrevistou Elena Poniatowska sobre a razão que a levou a escrever o drama epistolar de Beloff, ela respondeu: “Eu estava fazendo um prólogo sobre a vida de Lupe Marín. (...) Então comecei a ler *A Fabulosa Vida de Diego Rivera*, de Bertram Wolfe. De repente, parei no capítulo de Angelina Beloff e me identifiquei totalmente com ela, e não li mais o livro. Daquele momento em diante, escrevi todas as cartas que pensei que Beloff tinha escrito para Rivera, com base em dados do autor. E então, através de Vita Castro, uma pintora que conhecia Angelina Beloff muito bem (morou e cuidou dela até os oitenta e poucos anos), que também era pintora paisagista, aquarelista e pesquisadora, eu sabia que tudo era falso, que Bertram Wolfe era muito descuidado, que ele inventava muita coisa” (RATKOWSKI, 1986, p. 37-38).

Beloff viveu a dor de perder seu único filho, e anos depois transmutou a experiência da perda e do matrimônio fracassado através da arte, incorporando outros afetos, dedicando muito de si e de seu trabalho em prol da alfabetização e educação infantil pública no México. É possível lermos um texto seu através de imagem de uma página de um livro a venda como raridade. A “professora” aparece em uma rara foto da artista, entre algumas crianças (*O professor rural*, 1937. Publicado pela Secretaria de Educação Pública - SEP)²⁹⁹.

Levando sua arte a sério, nisso encontra uma maneira de concretizar seus objetivos e aspirações, privilegiando uma perspectiva social em detrimento a criatividade individualista ou solitária. Paradoxalmente, a história preferiu centrar sua atenção na imagem de uma mulher esquecida e abandonada que sofreu sozinha em Paris. Em 1921 o pintor Diego Rivera viaja para o México a fim de pintar um mural, a partir das primeiras conexões que estabelece com o estado mexicano. O que era para ser um trabalho temporário, para retornar com dinheiro e fama aos braços de sua *Quiela*³⁰⁰, ou mandar buscá-la, tornou-se anos de espera infrutífera. Rivera jamais voltou, mas sustentou essa hipótese, em espaçados contatos, por quatro anos. Ele também abandona na Europa a pintora Marevna³⁰¹, “a amante”, com a filha Marika, recém-nascida, e que nunca reconheceu oficialmente.

Muitos dos amigos do casal demoram a compreender, como ela, que o pintor não voltaria. Ela não o difama e esconde por muito tempo o silêncio de Rivera mediante suas cartas e apelos não respondidos. Ela não se desfaz de seus trabalhos nem pertences, ainda que não valessem muita coisa na época. Beloff é apaixonada e tenta justificar a si mesma a ausência de seu amado. Mas teme, antes de tudo, se desfazer de suas coisas e enraivecer o homem, quando do seu retorno imaginário³⁰². Genioso no pior sentido, apelidado por Picasso e Modigliani de “canibal”, ele teria ameaçado certa vez, quando ela confessa a gravidez³⁰³, que se a criança chorasse enquanto ele pintava, voaria pela janela. Por um período ele lhe envia, espaçadamente, pequenas somas de ajuda financeira, mas quase nenhuma palavra. Rivera já refazia sua vida em outros lugares e em outras companhias, e casa-se em 1922 com Guadalupe Marín, modelo e escritora novelista (1895 – 1983). Para sobreviver, Beloff bate em portas oferecendo seu trabalho em arte. Aos poucos se ergue. Ela consegue alguns contratos como ilustradora e gravurista para revistas e editoras, e trabalhos em oficinas de restauro. Então aqui temos uma mulher jovem, com fome, sofrendo um luto dilacerante pelo filho, que vivenciou o horror da guerra, o abandono e vácuo de silêncio do companheiro que considerava o zênite absoluto.

Essa mulher que vive em situação econômica precária, apelando por doações de alimentos em instituições, irá se reinventar um dia após o outro. Algumas de suas produções em gravuras são evocativas de uma linguagem bastante vanguardista, como em *La Escalera*, que não tem data registrada (Fig. 132). É difícil saber se esse é um cenário urbano em São Petersburgo, em Paris ou na Cidade do México, mas ela declara seu interesse nas linhas desnorteantes da arquitetura, entre passagens e escadarias dos prédios. Existe uma interessante composição de espaço e perspectivas, e podemos observar duas mulheres que se falam, de posições e alturas diferentes.

299 Disponível em https://www.abebooks.com/servlet/BookDetailsPL?bi=30619962928&cm_sp=SEARCHRE-C-_WIDGET-L-_BDP-F&searchurl=an%3Dbeloff%2Bangelina%26sortby%3D17

300 Referência ao apelido de Beloff, a partir do livro de cartas ficcionais, baseado em pesquisa de documentos, *Querido Diego, te abraza Quiela* (1978), da premiada jornalista Elena Poniatowska. (PONIATOWSKA, 2019).

301 Marie Bronislava Vorobyeva-Stebelska, ou Marie Vorobieff (1892 – 1984) foi uma pintora cubista e pontilhista, que teve sua obra resgatada em fim da vida por uma escriturária e jornalista ucraniana, Anya Teixeira, que comprou o que restava de suas produções com seus poucos rendimentos.

302 De acordo com Bertram Wolfe e Elie Fauré, Angelina ficou com tudo o que havia no estúdio de Diego em Paris, que ficava no sótão do apartamento. Ela o manteve intacto com toda a sua pintura, roupas e pertences por longos anos.

303 Um subtítulo referente a essa situação entre artistas mulheres da época é a quantidade imensa de vezes que foram submetidas a abortos perigosos, sendo responsabilizadas por resolver esses “problemas” como se fossem as únicas responsáveis.

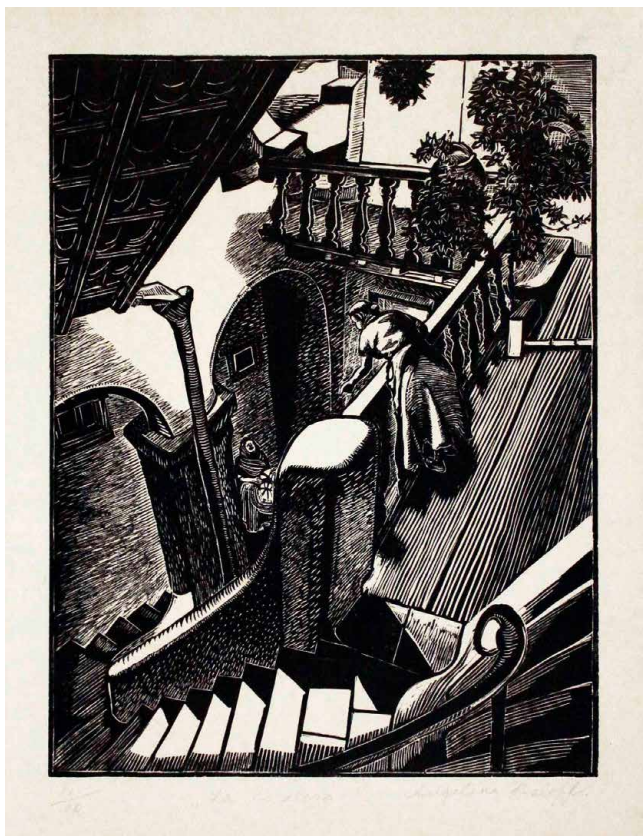


Fig. 132 - Angelina Beloff. *La Escalera*. Data não registrada.
Gravura em linóleo (11/20).
Coleção Museo Nacional de la Estampa MUNAE-INBAL-SC

Beloff não pode depender do cavaleiro para lhe buscar e salvar. Ela salva-se a si mesma, através da arte como profissão. É por isso que não deve ser percebida com condolência. A imagem que pintam de seus cacos pouco se assemelha com a personalidade de uma senhora tenaz, disciplinada e objetiva, atributos que o círculo cultural mexicano com quem conviveu considera mais pertinente recordar. Quando Beloff viaja para o México já haviam passado onze anos do fim de seu relacionamento com o marido, e ela não o procura. Por ventura ela se encontrou com ele em determinada ocasião, na saída de um teatro. Ela conta, em suas memórias, que ele finge não a reconhecer. Mas a artista estava na casa dos cinquenta anos e não tinha interesse no muralista. Ela não repetiria o mesmo erro, jamais se casando novamente.

Foram a escritora e pintora mexicana Lola Cueto (1897-1978) e o pintor e escultor Germán Cueto que convenceram Beloff a ir para o México em 1932, na companhia deles

e de sua filha, Mireya Cueto (1922-2013), uma reconhecida dramaturga e titereira. Os Cueto eram bem relacionados no mundo da política e da arte, e logo Beloff se viu entre um novo grupo social, com o pintor Gabriel Fernández Ledesma, Federico Canessi, Graciela Amador (uma das primeiras folcloristas mexicana, na época ex-esposa de outro muralista conhecido) e o professor asteca e diplomata Palma Guillén, que lhe rendeu um lugar no Ministério da Educação e organizou sua primeira exposição no país.

As novas amizades a encorajaram a mergulhar em outras aventuras culturais, e a motivaram a apoiar a criação de um teatro de bonecos que foi muito famoso, promovendo cultura entre as crianças. Para ela, esse era um elemento educacional com o qual era familiar desde a infância, dedicando-se assim a realizar pequenas peças de origem russa, belga ou francesa, muitas das quais traduziu para o espanhol em nome do Ministério da Educação. Foi dessa maneira que construiu um novo lar, com bons amigos e comprometida com a cultura do país.

Angelina Petrovna Beloff nasceu em São Petersburgo em 22 de junho de 1879. Começou a estudar pediatria, mas desde criança amava as artes. Estudante de medicina durante o dia, e aluna de uma academia de pintura noturna, seus professores a encorajam a se apresentar na prestigiada Academia de São Petersburgo, e formou-se como professora escolar de desenho. Em 1909 mudou-se para Paris entrando na Academia de Henri Matisse e mais tarde na do pintor catalão Anglada Camarasa, onde conheceu a pintora espanhola Maria Blanchard, com quem cultivará uma grande amizade.

As duas se mudam para Bruges, na Bélgica, onde conhecem o jovem pintor Diego Rivera. Os três dividirão um apartamento e começarão suas carreiras profissionais ao mesmo tempo. Em 1911, Beloff e Rivera se casam. Dotada de um grande talento para desenhar e representar a realidade, em seus primeiros trabalhos Beloff opta pela gravura em madeira e metal. No entanto, apesar de sua determinação, ela acabou desempenhando um

tratamento excessivo de cuidados com o marido, quase materno, priorizando a carreira dele. Nesses períodos, ela ilustrava muitas publicações, para projetos editoriais na Rússia, Bélgica e França, sustentando a vida de ambos.

Já estabelecidos em Paris, em 1916 nasceu o primeiro e único filho do casamento. A criança acaba morrendo durante a Primeira Guerra Mundial em meio a misérias e deficiências. Enquanto isso, Rivera mantinha relações extraconjugais com a jovem pintora Marievna Vorobieva, com a qual também teve uma filha em 1919. Em 1921 Rivera abandona as três mulheres, deixa Paris definitivamente e se estabelece no México, onde fará seu primeiro mural, no Anfiteatro Simón Bolívar, da Escola Nacional Preparatória.

Desde 1914, em Paris, Angelina havia iniciado uma relação de amizade com o escritor e político Alfonso Reyes, ficando bem próxima de sua família, da qual pintou diversos retratos. Reyes, anos depois, seria a pessoa responsável pelos trâmites que possibilitariam sua transferência para o México, em 1932, com os amigos Cueto. Permanentemente instalada no México, ela trabalhará como professora de artes plásticas até 1945, será membro da Liga de Escritores e Artistas Revolucionários e fundadora, em 1949, do *Salón de la Plástica Mexicana*.

Ao mesmo tempo, desenvolverá uma carreira importante como ilustradora, na qual destacam-se trabalhos para os contos de Hans Christian Andersen. Em desenho e aquarela, alguns podem ser vistos no acervo do Museo Dolores Almedo. Na década de 1950, realiza uma série de exposições de seus trabalhos, antes de se recolher para viver no interior, num ambiente menos urbano.

Existem várias pinturas que poderia destacar de sua carreira, de retratos de pessoas conhecidas na sociedade mexicana, paisagens aquareladas do interior rural, ilustrações que mostram claras referências construtivistas e vanguardistas soviéticas, até gravuras baseadas em contos populares e folclóricos. Destaco essa pintura de 1955, um pouco menos europeia, porém não menos vanguardista, fazendo referência ao teatro de bonecos, sustentando uma atmosfera um pouco sinistra. Apesar de apresentar personagens conhecidos mundialmente, como o lobo, a vovó e o diabo, as cores vibrantes, entre tons de vermelho encarnado, roxo, ocre e verdes nos remete, de alguma forma, a linguagem pictorial costumeiramente usada na cultura típica das festividades do Dia dos Mortos e outras comemorações religiosas e populares mexicanas (Fig. 133).



Fig. 133 – Angelina Beloff.
Mascaras Y Muñecos, 1955.
Óleo sobre tela. Coleção privada.
Foto: Museo de Arte Moderno MAM

Foram outras duas mulheres as responsáveis pelo meu encontro com Angelina Petrovna Beloff: Leonora Carrington (a artista) e Elena Poniatowska, escritora. A jornalista, radicada no México, pesquisou e escreveu sobre várias mulheres, e nesse caso específico, foi o fio que me conduziu de uma para a outra, em um entrelaçamento de resgates e descobertas. Poniatowska reivindicará sua própria posição como mulher através de suas linhas. Graças aos depoimentos, arquivos e documentação, ela mergulha numa condição entre ficção e biografia.

A narrativa epistolar de Poniatowska em *Querido Diego te abraza Quiela* (1978), nos apresenta um total de doze cartas, escritas por Beloff e jamais respondidas por Rivera. São ficcionais, no entanto, cada carta, conforme a data, foi baseada em uma extensa pesquisa documental feita pela autora. A última carta é verdadeira, e encerra uma sequência textual perturbadora e repleta de gatilhos identificáveis nas existências femininas. Enquanto o relato da subjetividade ocupa o centro do espaço textual, relegando a referência histórica às bordas do texto, percebemos um significado fundamental, que pode ser entendido como uma escrita subversiva, reescrita a partir de outros textos, feitos por homens.

A biografia de Rivera feita por Wolfe é a fonte principal, contando a vida de um sujeito masculino, o artista herói, produzida por outro sujeito masculino, o escritor testemunha. No livro de Wolfe, Beloff ocupa apenas algumas linhas e um capítulo surpreendentemente chamado *Angelina Espera*. Mas é dele que Poniatowska resgata a extensa carta final, a única palavra real de nossa protagonista, datada de 22 de julho de 1921. Sempre procurando as histórias que a grande mídia desprezava, ela sofreu as consequências, em mais de uma ocasião, por ser jornalista e mulher, e por expor a vida dos mitos consagrados. Os intelectuais mexicanos da época a difamavam, e por outro lado, a sociedade conservadora também a atacava, como quando investigou e publicou sobre massacres silenciados de Tlatelolco, em 2 de outubro de 1968, tornando-se vítima de ameaças contra sua vida. Segundo Carmen Perilli

Poniatowska participa da luta por poder interpretativo, típico das "mulheres conspiratórias" que Jean Franco fala, que buscam responder às representações que as mulheres geram no imaginário mexicano, dominado pelos mitos patriarcais do nacionalismo. A figura de Diego Rivera é um arquétipo do machismo latino-americano (PERILLI, 1997, p. 134).

Se por um lado Angelina Beloff não é muito conhecida como artista, menos ainda em estudos acadêmicos relativos à história da arte moderna, por outro ela segue na memória coletiva da cultura infantil do México. Ela deu a vida a personagens que se tornaram ícones para as crianças, como a boneca Pastillita, desenhada e confeccionada por ela, a partir da ideia de Miguel N. Lira, que geralmente recebe todos os créditos (Fig. 134).

Pastillita protagonizou inúmeras aventuras através de desenhos animados, livros infantis e múltiplas representações em peças teatrais, em forma de boneca ou com atrizes atuando. A imagem abaixo, fotografada no Instituto Tlaxcalteca da Cultura em 2017 (Fig. 135) resume bem o ideal da artista, para quem o propósito da vida não era prosperar, mas transformar.

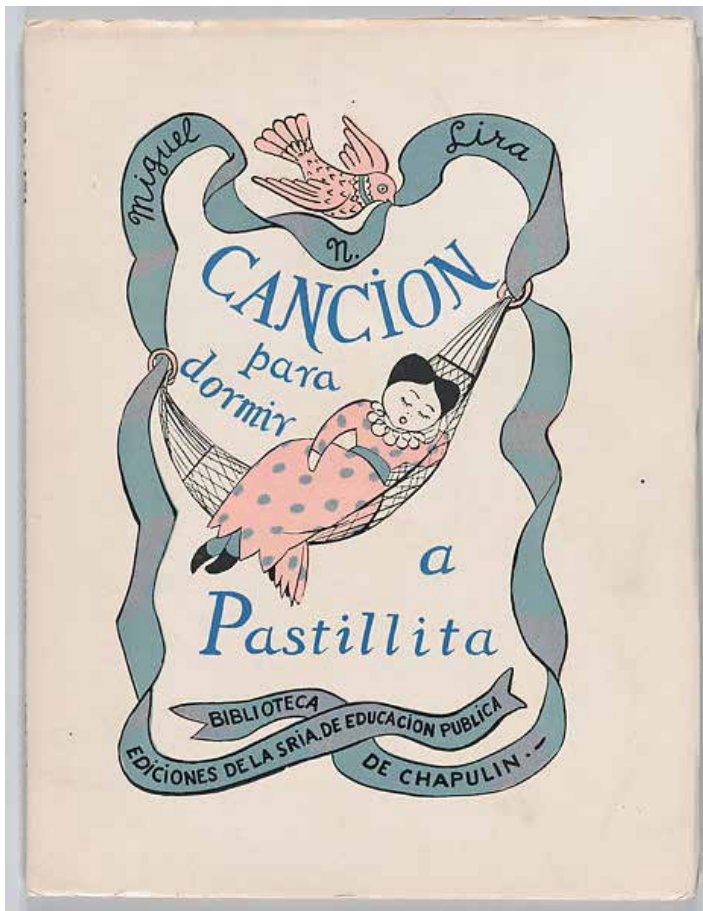
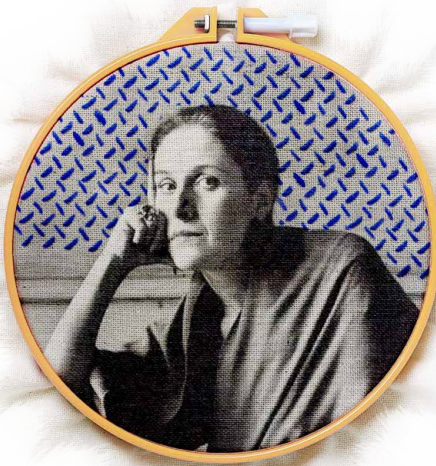


Fig. 134 - Capa do livro *Cancion para dormir a Pastillita*, de Miguel N. Lira, Capa e livro Ilustrado por Angelina Beloff. 1934. 31,5 x 24,5 cm. Coleção Harris Brisbane Dick Fund, 1944. Fonte Metropolitan Museum of Art, Nova York.



Fig. 135 - Foto de Iana Oyarzabal, 2017. Instituto Tlaxcalteca da Cultura/Museo Miguel N. Lira.



Dora Maar

(1907 – 1997)

Bem recentemente, descobriu-se inúmeras pinturas até então desconhecidas e um número impressionante de fotografias, antes consideradas perdidas, de Dora Maar. Mais conhecida como uma das amantes de Pablo Picasso, situada na sua escala de musas entre Marie-Thérèse Walter e Françoise Gilot, Maar já era uma reconhecida fotógrafa dos círculos artísticos quando iniciou seu romance com o pintor espanhol. Sua reputação como artista se estende para além do rótulo de "Mulher Chorosa", que adquiriu após ser retratada cerca de sessenta vezes por Picasso como alguém tragicamente triste, por volta de 1937.

A mulher chorosa não se referia a separação ou a sua troca por uma amante mais jovem, como popularmente é compreendido – que aconteceria poucos anos mais tarde. Nessas pinturas ela simbolizava os anos sombrios da Guerra Civil Espanhola e da Segunda Guerra Mundial, período em que estiveram juntos. Maar era profundamente ligada a causas políticas. Um ano antes de conhecer Picasso, em 1934, viajou para o Reino Unido e vagou pelas ruas da capital tirando fotos dos personagens que conheceu, de Pearly Kings³⁰⁴ a mendigos e pregadores, interessada nos efeitos da depressão econômica, ao estilo documental.

Muitas dessas fotos mostram pessoas carregando faixas ou cartazes, proclamando mensagens religiosas ou pedindo ajuda, permitindo que os sujeitos retratados fizessem suas próprias declarações. Foi ela a maior incentivadora do amante para se posicionar em relação a causas sociais, tirando-o de seu narcisismo estético, culminando na sua famosa pintura *Guernica*, que ela acompanhou fotografando todo o processo criativo, cedendo seu próprio estúdio e permanecendo no local, algo que ele nunca havia permitido a outra mulher (CAWS, 2000, p. 70-71).

Dora Maar foi descrita como "de longe a mulher mais inteligente que Picasso já conheceu: a única com quem ele compartilhou seu espaço, debates e parte da sua vida³⁰⁵; ela foi imortalizada na obra *Dora Maar au chat* (1941), vendido em 1996 como a pintura mais cara do mundo³⁰⁶ na época. Fotógrafa profissional do mundo da moda dos anos 1930, intelectual engajada em múltiplas iniciativas antifascistas, artista surrealista, parceira artística de

³⁰⁴ *Pearly Kings* é uma tradição filantrópica conhecida através das roupas, todas costuradas com botões e pérolas, normalmente falsas, ou encontradas ou doadas, para chamar a atenção em pedidos de caridades. Várias entidades ainda utilizam essas vestimentas ao solicitar ajuda na rua, em prol de comunidades da classe trabalhadora. Os pintores vestidos a caráter são chamados de *Pearlies*.

³⁰⁵ O'Brian citado por Alan Taylor em *The Weeping Woman*, Sunday Herald, 15 de outubro de 2000. Disponível em http://findarticles.com/p/articles/mi_qn4156/is_20001015/ai_n13954420/.

³⁰⁶ Conforme valores de leilão, alcançou 95 milhões de dólares. Disponível em <https://www.telegraph.co.uk/culture/3655068/Who-is-the-mystery-buyer-of-the-95m-Picasso.html>.

Picasso e finalmente pintora, sua considerável carreira se estendeu por mais de seis décadas, mas passou quase despercebida entre os anos 1950 até depois de sua morte, em 1997.

Exemplo de seu reconhecimento anterior pode ser destacado a partir da perturbadora foto intitulada *Portrait du Père Ubu* (Fig. 135). A imagem se tornou um emblema do movimento surrealista depois que foi exibida em Londres e a artista foi considerada uma estrela em ascensão da vanguarda parisiense. Esta é uma das imagens mais importantes feitas por Dora Maar, que Rosalind Krauss chamou de "uma foto surreal icônica" (KRAUSS, 1999, p. 24). *Portrait du Père Ubu*³⁰⁷ foi amplamente exibido e até incluído em uma série de cartões postais do grupo de Breton (CAWS 2000, p. 79).



Fig 135 - Dora Maar
Portrait du Père Ubu, 1936
Impressão em gelatina de prata
39,6 cm x 28 cm
Gilman Collection - MET
Museum © 2021 Artists Rights
Society (ARS), Nova York

As credenciais surrealistas da imagem enigmática se amplificaram quando Maar se recusou a confirmar a natureza exata do assunto, embora seja amplamente especulado hoje que seja um feto de um tatu, provavelmente um exemplar conservado em vidro. Não sendo um animal típico e conhecido dos europeus, causou muito espanto sua fisionomia. Tão grande foi a reputação da fotografia que Ubu se tornou o ponto focal da Exposição Surrealista Internacional realizada naquele ano nas Galerias *New Burlington*, em Londres, tornando-se a mascote do grupo.

³⁰⁷ A imagem leva o nome do infame e absurdo anti-herói da peça de Alfred Jarry, *Ubu Roi* (1895), cuja aparência física se assemelhava a um animal.

Maar mistura o grotesco com o exótico. Através do título, ela procede em relação à noção de "Colagem Surrealista", envolvendo o tema do homem como besta, um elemento frequente do humor dada e surrealista que pode ser traçado desde os *Cantos de Maldoror* de Isidore Ducasse, texto central para o movimento, condizente com o fascínio surrealista pelo macabro e pela deformidade. A colagem surrealista também foi descrita por Adamowicz como "uma experimentação em formas-limite de analogia, englobando anomalias em acasalamentos monstruosos. A combinação não pode conter o monstro, que ganha liberdade e independência" (ADAMOWICZ, 1998, p. 95).

É uma fotografia de close, mas profundamente estranha e inquietante, talvez pela falta evidente de escalas de tamanho. Por muito tempo se acreditava ter sido feita através de colagens e novamente fotografada, mas é uma foto pura, sem intervenções. Pouco iluminada, retrata uma criatura não reconhecível, colocada contra um fundo escuro. A figura é escamosa, aparenta possuir pele borrachenta, garras, um focinho longo, orelhas caídas e olhos escuros tristes, (apenas um está voltado para a lente). Na época, causou repulsa e fascínio ao mesmo tempo. Particularmente, vejo um maravilhoso filhote de tatu, mas é importante compreender o contexto, a surpresa e evocação imaginativa diante da natureza e espécie desconhecida na época e lugar.

Ubu representa um ser de origem indeterminada e aspecto melancólico. A natureza ambígua da fotografia nos remete imediatamente a ideia do *l'informe*, conceito que o amante de Maar na época, Georges Bataille, cunhou para descrever a admiração de seus companheiros surrealistas por todas as coisas larvais e grotescamente prestes a se transformar. Maar nunca diria o que era a criatura, nem onde a tinha encontrado³⁰⁸.

A obra de Dora Maar vem sendo recuperada em estudos recentes. A partir da leitura de diferentes autores e de pesquisa que realizei no Centre Pompidou em 2019, é possível delimitarmos três fases distintas na carreira da artista, que tentarei esboçar brevemente nas próximas linhas. A relação com Pablo Picasso foi determinante para mudanças drásticas entre Dora Maar antes (mulher independente, fotógrafa profissional e artista inventiva), Dora Maar durante o relacionamento (abandonando a fotografia pela pintura e reduzindo significativamente seu ritmo de produção) e Dora Maar pós-Picasso (fixada em dependência emocional, vivendo reclusa, voltada a religião e caminhando para a invisibilidade).

A CRISE

De forma anacrônica, iniciarei pelos relatos relacionados ao infame rompante da artista, que culminou com sua internação psiquiátrica. Além do tratamento brutal (físico e psíquico) a que Picasso a submeteu, conforme consta nas memórias publicadas por Françoise Gilot, outros fatores a conduziram para uma situação limite. A França estava ocupada pelos nazistas quando passa por uma série de traumas: ela não apenas é deixada pelo amante, - como se costuma apontar -, como sua mãe e sua melhor amiga, Nusch Éluard, morrem na mesma época.

Após quase dez anos juntos, Picasso procurava uma nova companhia feminina. Ele deixou claro que buscava uma *femme-enfant*, entusiasmada e alegre, menos sombria e que pudesse lhe dar filhos. Essas eram brincadeiras cruéis baseadas em disputas intelectuais que o casal frequentemente fazia. Para ele, Dora era inteligente demais para ser mulher, "era quase um menino" - dando-lhe uma aura mais mental do que sexual. Também estava convencido de que as mulheres não se tornariam mulheres até que dessem à luz a uma criança. Era de conhecimento geral, após inúmeras consultas médicas no início da guerra, que Maar não podia engravidar.

³⁰⁸ "É uma montagem de fotos ou o feto de um animal de verdade?" / "É um animal de verdade, mas nunca direi nada para manter o mistério". COMBALÍA, Victoria. *Dora Maar, photographe*. Art Press, nº 199, entrevista. Fevereiro de 1995, p. 54-58.

Penelope Rosemont sugere que em vez de ser uma criatura infantilizada e indefesa, a *femme-enfant* é alguém que “se recusa a perder a ousadia, curiosidade e o espírito de aventura da criança”, alegando que essa não precisa ser exatamente uma categoria machista (ROSEMONT, 1998). Outra tese e artigos que li - escritas por pesquisadores homens - ainda alegam que, ao longo de seu trabalho, Breton enfatizou elogiosamente a importância da infância e de um estado mental infantil sem referência ao gênero. No entanto, a prescrição de uso pragmático do conceito está bem longe da teoria. O próprio nome traz obviedade: *femme-enfant*, a mulher-criança (inexiste o *male-enfant*). Além disso, não temos nenhum artista homem categorizado humilhantemente dentro desse conceito.

Isso posto, Dora Maar não poderia ser uma *femme-enfant*, pois sua maturidade, personalidade e compromissos políticos eram considerados atributos não desejados em uma mulher. Ela também não pode se tornar mãe, o que a coloca numa posição complexa, quase em horizontalidade com o parceiro homem, mas agindo dentro de um relacionamento baseado em normas heterossexuais conservadoras.

No auge da crise, o pintor a provocava convidando a jovem Françoise Gilot, na qual já mencionava intenção de conquista, para se juntar a eles durante algum encontro em cafés ou almoço. Na última dessas vezes, Maar, afundada na cadeira, levanta-se de um salto, avisa que não aguenta mais e sai correndo. Picasso a seguiu. Depois de um tempo, ele volta pedindo ajuda a Paul Éluard, antes de finalmente ligar para Jacques Lacan, que a interna com a indicação de depressão nervosa. Gilot contou em livro detalhes sobre esse e outros incidentes. Ela relata que Dora Maar pediu a Éluard e Picasso para se ajoelharem em sua frente, lhes dizendo: "A voz interior é revelada para mim. Eu vejo as coisas como elas realmente são, no passado, no presente e no futuro. Se você viver como antes, você vai evocar uma catástrofe terrível sobre suas cabeças"³⁰⁹.

Éluard acusava Picasso de ser responsável pela condição de Dora Maar e que havia feito dela uma pessoa absurdamente infeliz; uma acusação que ele rejeitou, com a alegação de que ela tinha enlouquecido devido às ideias confusas dos surrealistas. Éluard estava tão zangado que pegou uma cadeira e a jogou aos pés de Picasso. Devo acrescentar que o poeta surrealista tinha tolerado por anos que sua esposa Nusch tenha sido amante ocasional do pintor. Todas essas relações se baseavam nas teorias, escritos e debates sobre o amor livre, mas na prática causavam grande ansiedade, especialmente nas mulheres, que se debatiam entre papéis emancipatórios como artistas e, ao mesmo tempo, papéis de esposas que serviam o café e limpavam os estúdios e os pincéis de seus mestres³¹⁰.

Picasso compra uma casa para Maar no sul da França, onde ela irá residir quase reclusa até o final de sua vida. É quando ela deixa de exhibir seu trabalho. Embora continuasse a produzir pinturas, ela já havia abandonado a fotografia completamente, um meio de expressão constantemente atacado por Picasso, que apontava a prática como uma forma inferior de arte. É bastante óbvio que a sua produção desacelerou depois de entrar nesse relacionamento, já que ele a dissuadiu de empunhar a câmera. Sua última série fotográfica documentou a progressão de *Guernica*. Embora as obras póstumas descobertas de Maar sejam notáveis e inesperadas, seu trabalho inicial como fotógrafa surrealista já havia a destacado, sendo lamentável que esse curso tenha sido interrompido por orientação do pintor modernista.

³⁰⁹ Françoise Gilot foi a única mulher a deixar Picasso, que não aceitou bem a audácia do fato. Após a separação, sua carreira foi prejudicada: ele detinha um imenso poder social e garantiu que seu nome ficasse de fora das listas das galerias. Em 1964, onze anos após a separação, ela escreveu *Life with Picasso*, livro de memórias que narra seu relacionamento abusivo com o artista.

³¹⁰ Detalhes biográficos em relação ao casal, no que se refere a convívio, companheirismo e dependência levam em conta os recentes trabalhos de Victoria Cambalía (2013) e May Ann Caws (2000). Cambalía levantou novas informações sobre a relação de Maar com Bataille, que aparentemente durou mais tempo e teria influenciado seu trabalho mais do que se supunha anteriormente.

ANTES: MARKOVITCH FOTÓGRAFA

Em Paris, Dora Maar havia estudado fotografia e pintura, mas nos anos 1930 ela imediatamente dedica-se a primeira opção, mais popular e imediatamente lucrativa, além de um modo de expressão artística perfeitamente adequado aos experimentos vanguardistas. Mary Ann Caws descreve Maar como “sensual, macabra, bizarra”, enquanto exibia “tendências surrealistas insipientes”. O nível de humor poético e sensibilidade para o estranho são particularmente notáveis em seu uso de fotomontagem, colagem e sobreposição (CAWS, 2009, p. 28 – 35).

A fotografia comercial de Maar parece subordinar o glamour à inspiração surrealista. *Les années vous guettent* (Os anos esperam por você), de 1935-36 (veja na INTRODUÇÃO, Fig. 2), usada em um anúncio de creme anti-idade, mostra o uso de dois negativos diferentes sobrepostos, uma aranha em sua teia e o rosto de uma enigmática Nusch Éluard. A iluminação (sua especialidade) é suave e altamente contrastada. É uma obra estranha e atraente, e como descrito anteriormente (página 24), nos remete a algumas metáforas sobre feminilidade e tempo. Se não soubéssemos que se trata de uma imagem publicitária, facilmente a veríamos como uma fotografia artística plena.

Os delicados dedos de Éluard, com suas unhas pressionadas no rosto, nos encorajam a acariciar a pele perfeita. Ao mesmo tempo, essas unhas sugerem a possibilidade de uma reação defensiva – para que a mulher pareça tanto desejável como temível, ou, ainda, como se fossem duas aranhas, desarticuladas dos braços, prontas a saltar em seu algoz. Isso porque os dedos, espalhados uniformemente, produziram uma sombra e, embora ocupando proporcionalmente menos espaço que a cabeça, ganham considerável importância visual frontal, invadindo o rosto como se fossem “caminhar” para cima.

A temática das mãos, para o surrealismo, sustenta uma qualidade quase mítica, que as torna mágicas e sobrenaturais, e ao mesmo tempo, envolvem fetiche e sexualidade. A libertação, tanto sexual quanto artística, era parte do motivo pelo qual tantas mulheres se voltaram para o surrealismo. Entretanto, as imagens feitas por mulheres artistas sugerem uma variação da representação patriarcal da arte baseada na sexualização do corpo feminino. Nesse caso, o corpo (ou parte dele) atuam como objeto artístico funcional – além do papel de musa – e levantam questões sobre a erótica feminina através de sugestibilidade e metáfora.

Patricia Allmer nos conta sobre como as artistas surrealistas usaram suas amigas, muitas vezes colegas artistas, como modelos, rompendo com a tradição do fotógrafo homem e da modelo mulher: “a musa como seu próprio assunto”, está no centro da temática das imagens feitas por elas. Longe de seu status tradicional e de sua representação convencional através do olhar masculino, nesse caso a musa é revelada como artista e colaboradora por excelência (ALLMER, 2009, p. 18).

A mão também aparece em sua imagem *Sans Titre* de 1934 (Fig. 136). As unhas são pintadas, um hábito conhecido de Maar. A mão se evade da concha, nascendo, como uma reprise modernista da pintura de Botticelli (*O Nascimento de Vênus*). Do amor, conotado por Vênus, também podemos alcançar uma dimensão sexual na imagem, de tal forma que a concha nos indica o órgão feminino e a mão, apesar da aparência, resulta num falo, ele próprio penetrando a areia com o dedo médio. Também pode fazer referência à masturbação feminina. Ao fundo de uma paisagem supostamente deserta, a escuridão se abre através de nuvens e claridade, trazendo a luz, indicativo do nascimento, do gozo ou da libertação.

Embora argumente-se que a mão possa simbolizar fetiche, deve-se adicionar que a aparência não é necessariamente sexual. Esta fusão (da mão e da concha) faz com que uma ocorrência fantástica resulte em uma forma característica do conceito de *le merveilleux*, a visão surrealista centrada no maravilhoso e no inesperado.

Essas práticas desafiaram radicalmente os fundamentos do estabelecimento da arte burguesa e androcêntrica. Os procedimentos lúdicos abriram caminho para o que Lautreamont havia chamado de "poesia feita por todos". Com a tesoura na mão, as artistas surrealistas produziram motivos provocativos, não explorados antes na colagem, que diferem, por exemplo, dos trabalhos de Kurt Schwitters e Max Ernst. A fotografia, desprezada pelos artistas da alta cultura daqueles anos, era um campo em que essas mulheres puderam expressar suas próprias subjetividades poéticas. Lola Alvarez Bravo (1907-1993), Denise Bellon (1902 - 1999), Ida Kar (1908 - 1974), Dora Maar e Lee Miller foram algumas dessas artistas da vanguarda, colocando a câmera, agora com menos de vinte quilos, a serviço de sua poética.



Fig. 136 - Dora Maar. *Sans Titre (Main-coquillage)*, 1934.
Fotomontagem. 40,1 x 28,9cm
Centre Pompidou, MNM Paris © ARS, Nova York/ ADAGP, Paris/DACS, Londres. AM 1991-34

O trabalho de Maar, disperso durante diversos leilões realizados após sua morte, está em muitas instituições, mas especialmente em coleções privadas. No entanto, esteve presente na coleção do Museu Nacional de Arte Moderna de Paris antes mesmo da inauguração do Centro Pompidou em 1977: *Le Simulateur* (1935), famosa fotomontagem de estranheza onírica, está entre as primeiras obras fotográficas a integrar o acervo, em 1973³¹¹. Nessa imagem, ela usou uma de suas fotos de rua de Barcelona, feitas durante viagens que fez para registrar uma Europa abalada pela crise econômica após 1929, em que o número de desempregados, mendigos e famílias pobres aumentou consideravelmente, tanto na França quanto na Espanha. A imagem mostra três meninos passeando na rua. Um deles parece estar subindo em uma parede, fazendo uma pirueta. Para a nova fotografia, Maar extirpou essa figura e colocou os pés de volta ao chão, em um corredor abaulado e claustrofóbico de pedra. Ao contrário de outros criadores de fotomontagens, a artista não usava imagens tiradas de jornais ou revistas ilustradas; eram obtidas de outras fotos de seu próprio trabalho. Esta construção tornou-se uma característica definidora de seu processo.

A figura humana, agora invertida, se curva de maneira improvável. A estrutura arquitetônica é um detalhe de uma antiga impressão fotográfica do Palácio de Versalhes, e o clima sugerido é o de um outro estado de realidade (Fig. 137 e 138). Já havia muitas abóbadas e arcos em suas fotografias comissionadas de Mont-Saint-Michel³¹², no início da carreira; agora ela tomava as galerias claustrais em Versalhes, invertia de modo que pareciam esgotos ameaçadores e insere seres enigmáticos no ambiente. Nessa fotomontagem em particular, ela retoca os olhos do menino de forma estranha, para que nos encare. Sua curvatura é um misto de uma posição obscena com possessão, lembrando os movimentos arqueados das histéricas de Charcot, fotografadas no século XIX.

Henriette Théodora Markovitch nasceu em Paris, mas passou seus primeiros anos em Buenos Aires, onde seu pai trabalhava como arquiteto. Fluente em francês e espanhol, ela estudou em ambos os lugares, até que voltou para a França definitivamente com a mãe em 1920, aos 19 anos. Em 1923 Markovitch, como era conhecida, iniciou estudos de arte na *Union Centrale des Arts Decoratifs* (UCAD), uma escola que preparava jovens mulheres para carreiras nas artes decorativas. Lá, ela se envolveu com a cena cultural da cidade e conheceu uma amiga de longa data, a pintora Jacqueline Lamba. Após a formatura, Markovitch frequentou aulas na *Académie Julian* e no ateliê de André Lhote, onde conheceu Henri Cartier-Bresson, ainda determinado a ser pintor. Instada por seu amigo, o crítico de arte Marcel Zahar, Markovitch matriculou-se na *École technology de photographie et de cinematographie*.

Em 1927, ela aconselhou-se com Emmanuel Sougez, diretor de fotografia da revista *L'Illustration*, abandonando a pintura pela fotografia. Maar produzia, quase ao mesmo tempo, fotografias de moda sofisticadas, imagens publicitárias engenhosas, retratos de estúdio, estudos de figuras, pornografia soft-core para “revistas de charme”, cenas de rua documentais, imagens políticas, rigorosas composições formais e fotomontagens surrealistas complexas e bastante elaboradas, que são talvez suas criações mais memoráveis. Quando ela retorna para a fotografia bem no final de sua vida, ela investiga a manipulação gestual direta no negativo, sem o uso da máquina, produzindo um trabalho marcante que é inteiramente abstrato. Essas seriam obras descobertas após seu falecimento.

311 A coleção de seus trabalhos do Pompidou aumentou em 1987 (aquisição da coleção de Lucien Treillard) e novamente em 2011 (coleção Christian Bouqueret). O acervo mantém ainda 1900 negativos e 300 placas de contato, e acredita-se que seja possível descobrir mais obras espalhadas e perdidas individualmente. Em 2019 foi realizada uma grande pesquisa e exposição itinerante de seu trabalho, com quase quinhentas obras, em Paris, e depois na *Tate Modern* em Londres. A programação incluía o *Getty Center* em Los Angeles em abril de 2020, mas foi interrompida devido a pandemia mundial.

312 Foi sua primeira comissão fotográfica importante, para uma obra do historiador de arte Germain Bazin, dedicada ao Mont-Saint-Michel e sua abadia. Publicado em 1933, *Le Mont Saint-Michel* consiste em dois volumes, um dedicado ao texto de Bazin e outro às 72 fotografias que o acompanham. Em sua introdução, Bazin agradece “Miss Markovitch”, “que, dando-me a preciosa ajuda de seu talento (...) captou e compreendeu a imagem apropriada à expressão que eu queria traduzir.” Quando seu nome começou a circular em função desse trabalho nos escritórios de Editions A. Picard em outubro de 1931, sua carreira começa a decolar.

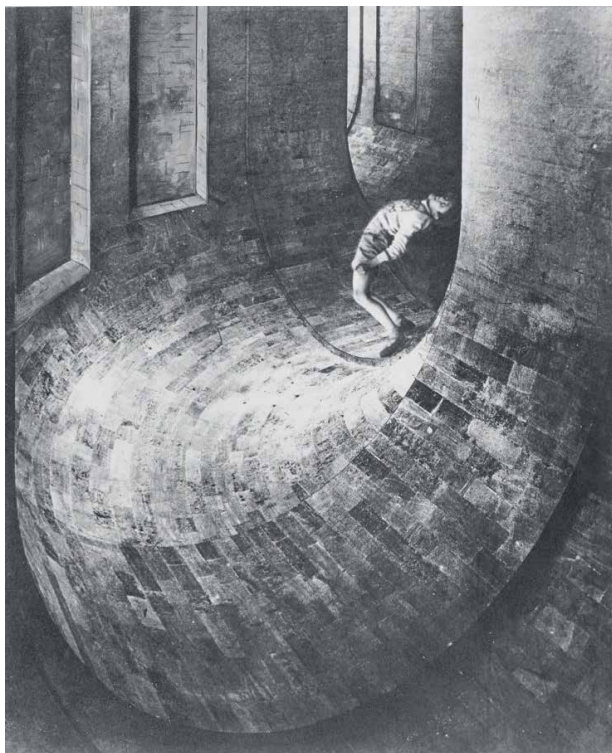


Fig. 137 - Dora Maar. *Le Simulateur*, 1935.
Impressão prata gelatinosa, 26,67 x 20,32 cm.
Centre Pompidou, MNM. Paris © ARS, Nova York/
ADAGP, Paris/DACS, Londres.



Fig. 138 - Dora Maar. Sem título. Barcelona, 1933.
Impressão prata gelatinosa, 18,10 x 12,10 cm
Centre Pompidou, MNM Paris. © ARS, Nova York/
ADAGP, Paris/DACS, Londres.

O olhar para o incomum também se traduziu em sua fotografia comercial, incluindo moda e publicidade, bem como em seus projetos de documentário social. No clima político cada vez mais tenso da Europa, Maar assinou seu nome em vários manifestos de esquerda - um gesto radical para uma mulher da época.

Maar abordou o ofício da fotografia cuidadosa e deliberadamente, adquirindo experiência técnica e cultivando o tipo de contatos de que precisaria. Com Brassã dividiu um estúdio em Montparnasse, quando ele estava iniciando sua carreira na fotografia. Trabalhou como assistente de um fotógrafo de moda de sucesso, Harry Ossip Meerson, irmão de um importante cineasta. Meerson também emprestou sua câmera para Brassã, que se tornou um amigo próximo de Maar e a trouxe para o círculo surrealista.

Em 1931 ela formou uma parceria profissional com Pierre Kéfer, um designer de cenários de cinema, e eles abriram um estúdio. Nesse ponto, ela mudou seu nome profissional para Dora Maar - uma abreviação de Markovitch - e por vários anos suas fotos foram carimbadas com “Kéfer-Dora Maar”, embora ela provavelmente tenha feito todas as fotos (Kéfer não fotografava). Logo recebeu um lucrativo contrato com Hélène Rubinstein. O estúdio Kéfer-Dora Maar produziu imagens glamorosas e inovadoras para publicidade e retratos, tornando-se parte da crescente indústria da fotografia comercial em revistas de luxo da época.

Foi um contexto fértil para a imaginação da artista. Sua perspectiva sobre as mulheres modernas da década de 1930 produziu modelos elegantes, sensuais e enigmáticas. Fria, natural, às vezes atlética, às vezes aristocrática, a fêmea Kéfer-Dora Maar exalava um sopro de despreocupação erotizada que emanava da própria disposição da autora. Essa conceituação da beleza contemporânea alimentou o apetite por atividades de luxo e lazer, apesar da Grande Depressão. Foi uma fantasia para alguns e realidade para poucos. Durante

esse período de trabalho intenso com Pierre Kéfer, Dora teve casos com o cineasta Louis Chavance e com o escritor Georges Bataille, com quem frequentou círculos intelectuais.

Em 1933, ela se juntou a um grupo radical antifascista de esquerda, fundado por Paul Faure e Michel Leiris e participou dos cursos de sociologia de Leiris na Sorbonne. Alinhando-se com a esquerda antifascista, Maar também participou de muitas reuniões políticas. Em 1934, ela conheceu André Breton e Man Ray na *Union des Intellectuels contre le Fascisme*. Mesmo enquanto trabalhava por contratos relacionados a moda, esteve ativamente engajada, associando-se à companhia de teatro *Groupe Octobre*, juntando-se ao grupo antifascista *Contre-Attaque* (fundado por Bataille e Breton), assinando petições e participando de exposições e projetos explicitamente partidários. Em 1935 ela demonstrou sua participação ativa no surrealismo ao assinar o manifesto declarando a ruptura do movimento com o Partido Comunista. Além de estabelecer amizades próximas com os surrealistas, seu trabalho foi incluído em exposições e publicações como *Minotaure* e *Cahiers d'Art*. Além disso, ela e Man Ray colaboraram para ilustrar *Le Temps Deborde*, de Paul Éluard e ela fotografou o estúdio de Giacometti para *L'Amour Fou*, de Breton. Durante esse período estreitou amizade com Man Ray e Lee Miller, que ofereciam ajuda e trocavam experiências profissionais com a câmera.

TENSÕES COLABORATIVAS

No final de 1935 Paul Éluard apresentou Picasso à Dora Maar no café *Les Deux Magots*. Ele a conhecia através de uma foto que havia visto e pedido de presente, no estúdio de Man Ray, onde ela posava com uma espécie de cocar de penas. Ele tem 54 anos, uma esposa deixada de lado (Olga Khokhlova), uma amante grávida, cuja simplicidade lhe causava vergonha, (Marie-Thérèse Walter) e emergia do que descreveu como a pior época da sua vida - não esculpia ou pintava há meses. Ela tem 27 anos e está no auge da carreira.

Dora Maar entra no café, completamente de preto: unhas, vestido, meias, sapatos e chapéu. Confiante, lhe exigiu a cadeira - ele havia tomado seu lugar de costume. Dramática, ela tira as luvas pretas bordadas, coloca uma mão sobre a mesa com os dedos estendidos e com um punhal faz movimentos rápidos entre os dedos, esfaqueando a superfície entre eles, tirando sangue de vez em quando. Picasso fica fascinado por essa mulher de língua espanhola. Ela é brilhante e pode interagir longamente com ele. Picasso quer morar com Dora, ele tem diante de si o seu "igual". Eles iniciam um caso público, e ele mostra-se com ela por toda Paris. No entanto, Picasso faz de tudo para tirar Dora do reino em que ela se destaca, a fotografia, forçando-a a pintar. A exceção foi ela ter se tornado sua fotógrafa titular, para retratos, obras e divulgação.

É dessa época que data a pintura *La Conversation*. De uma coleção particular da família de Picasso, foi exposta somente duas vezes, sendo pouco conhecida. Nela, Dora Maar retrata a si mesma de costas, e diante de si, no horizonte, há uma porta, talvez uma referência a desejar sair de uma situação triangular e tóxica. Marie-Thérèse Walter está ao seu lado, e nos olha diretamente com um leve sorriso, como quando retratada por Picasso (Fig. 139). Essa pintura representa os embates que ambas as mulheres viveram, disputando a atenção do pintor. Apesar do título, não há nenhuma conversa aqui e apesar de causar certo desconforto, não explicita um antagonismo agressivo. A luz ilumina a mulher loira, em analogia a uma constante pergunta de Maar à Picasso, em relação aos retratos de ambas em suas pinturas: Walter sempre sorrindo e iluminada, e ela sempre chorando.



Fig. 139 – Dora Maar. *La Conversation*, 1937.
Óleo sobre tela, 162 x 130 cm
© ADAGP, Paris e DACS, Londres 2019.
© FABAM/Madri
Fundación Almine y Bernard Ruiz Picasso
para el Arte.

Em um episódio que o pintor descreveu como uma de suas “melhores memórias”, Walter vai a sua procura. Como tinha apenas três semanas para terminar o projeto da *Guernica* a tempo da Exposição Mundial, ele não poderia, como de costume, ver a ela e à filha Maya às quintas e domingos, ficando no estúdio a trabalhar continuamente. Como resultado, Marie Thérèse vai até ele e encontra Dora Maar, que estava fotografando o processo. Ocorre uma discussão e elas exigem que ele faça uma escolha. Ele recusa e exige que resolvam entre si, o que acaba resultando em uma briga corporal. Aparentemente, Walter ganha a luta e expulsa Maar de seu próprio estúdio, atônita e consternada. No entanto, a história da arte moderna se baseia em muitos mitos e exageros, criados propositalmente e que funcionaram muito bem na construção do culto à personalidade, então devemos ter um pouco de desconfiança em relação a essas narrativas.

Maar tinha paridade criativa e técnica suficiente para registrar as etapas da criação da obra mais política de Picasso, a *Guernica*, e isso ocorreu de 11 de maio de 1937 até sua conclusão em 4 de junho. O registro visual foi encomendado por Christian Zervos, para a *Cahiers d'art*. Ela havia encorajado sua consciência política e o educou em fotografia. Especificamente, Maar ensinou a Picasso a técnica do *cliché verre* - um método complexo que combina fotografia e impressão.

Essa troca criativa entre os dois artistas é novamente ilustrada através do sol que aparece na segunda etapa de *Guernica*, mas que, a partir da terceira, se alonga para se tornar uma lâmpada elétrica em forma de olho. Picasso pode ter sido inspirado em uma pintura que ela fez na mesma época, no estúdio, durante o processo³¹³. Atualmente ela é datada de 1941, entretanto a catalogação de suas obras é bastante falha. Em 1990, Dora Maar disse: "Então eu ainda tenho uma contribuição, é a lâmpada. A lâmpada fui eu que coloquei em uma pintura e depois ele pegou a lâmpada elétrica"³¹⁴. Mas ela também pode estar se referindo a lâmpada em cima da cabeça de Marie-Thérèse Walter, na tela anteriormente descrita, que data de 1937.

³¹³ Disponível em https://d16kd6gzalkogb.cloudfront.net/magazine_images/Dora-Maar-Nature-morte-1941.jpg

³¹⁴ Dora Maar para Frances Morris, entrevista inédita citada em <https://isismagazine.org.uk/2020/03/revenge-of-the-muse/> e em <https://dasartes.com.br/materias/dora-maar/>.

VIDA PÓS-PICASSO

Caws reconhece a dificuldade de escrever uma biografia sobre alguém cujos detalhes da vida precoce, bem como de seus trinta anos separados do mundo, estão igualmente indisponíveis para pesquisas. Por vários anos Dora Maar recusou sua posição como fotógrafa surrealista, apesar das solicitações de historiadores e críticos. A produção artística mais notável de Maar durante seus últimos anos foi um conjunto de quatro gravuras para poemas publicados de Andre du Bouchet. De fato, após a separação, a crise e tratamentos excessivos que incluíram eletrochoque-terapia, ela se manteve distante e encontrou consolo na poesia, na religião e na filosofia, reconciliando-se com a fotografia e retornando ao seu quarto escuro apenas na casa dos setenta anos.

James Lord e John Richardson foram alguns dos poucos amigos que conviveram com ela nos últimos anos. Richardson, juntamente com Marilyn McCully relatam como vaidade um dos possíveis motivos de seu retiro, pois a artista teria ficado severamente deformada devido a arteriosclerose ou osteoporose, e a retratam como tendo um temperamento difícil. Mas essa é uma constante entre artistas mulheres: enquanto seus pares são gênios, elas são apenas geniosas. Para Lord, autor de *Picasso e Dora* (1998) ela teria confessado que não havia cometido suicídio para não dar essa alegria ao pintor, assim como ocorrera com outras duas de suas parceiras. No entanto, em seu apartamento em Paris, ela manteve mais de cento e trinta objetos relacionados a ele, numa espécie de altar ao mestre, incluindo desenhos, esboços, cartas, fotografias e cerca de dez pinturas inéditas que causaram furor entre leiloeiros e colecionadores após sua morte.

Finalmente, na década de 1980 e com mais de oitenta anos, ela se redescobre como artista. Concentrando-se principalmente no cruzamento entre pintura e fotografia experimental, estava interessada no que poderia criar na câmara escura e fez experiências com centenas de fotogramas (fotos sem uso da câmera), explorando uma pesquisa sobre gesto pictórico, desenho abstrato e luz. Enquanto alguns são aprimorados com traços vívidos de tinta, em outros, a precisão do gesto e a linha alterna em composições com borrão vaporoso, de caráter abstrato, mas onírico e misterioso (Fig. 140).

Em 1997, Nancy B. Negley comprou a residência de Dora Maar. Durante cinco anos ela reformou o espaço de quatro andares dessa casa do século XVIII na vila de Ménerbes. Seu objetivo era torná-la um retiro para acadêmicos, artistas e escritores, onde eles pudessem trabalhar sem serem perturbados em suas pesquisas, arte ou escrita, seja por meio de hospedagem ou por uma bolsa de estudos de dois meses, oferecida pelo projeto ³¹⁵.

Os escritos sobre essas pesquisas e experiências em arte dos últimos anos não estão disponíveis para consulta, nem mesmo para grandes nomes editoriais. Pode ser que os diários de Dora Maar e seus livros de poemas, se alguma vez publicados ou tornados acessíveis, possam expandir nossa compreensão da vida criativa desta mulher, para além de sua relação com Picasso. Em retrospectiva, por empatia e vontade de ter conhecido uma artista que se desenvolve sem amarras ou traumas, eu teria preferido que ela nunca o tivesse apresentado com aquela luva pingada de sangue no café *Les Deux Magots*.

315 Veja em <https://maisondoramaar.org/maison-dora-maar/>.



Fig. 140 – Dora Maar.
Sans Titre, anos 1980.
Impressão em prata gelatinosa realçada com cores, 18 x 24cm.
Arquivos Dora Maar © ADD & Associés.

CAPÍTULO 3.4

Naïf, brut, outsider: desemaranhando a arte das não-convidadas

Paralelo a um grupo frequentemente selecionado de obras e artistas do modernismo clássico, existe um conjunto de outras expressões criativas oriundas desse período, que irão combinar experimentação e tradição, abstração e culturas folclóricas, desafios de natureza formais sem ligações aparente com algum “ismo” histórico específico, artes aplicadas inseridas dentro de contextos sociais e políticos e outras imagens alternativas.

Movimentos exploratórios e perspectivas diferentes definem a característica desse tópico, que toca na questão da caracterização de corpos e identidades definidas através de categorizações imputadas de forma legisladora sobre outros. Nesse caso, sobre outras. Isso ocorre, muitas vezes, de forma prescrita ou imposta. A condição legisladora de incluir determinadas personagens e obras em certos arranjos hierárquicos também serve a causa da escrita do cânone modernista e da arte como um todo. Tentarei demonstrar, ao final dessa parte, que os diferentes percursos ou invisibilidades de algumas mulheres artistas devem-se muito mais a imposição cultural de seu gênero, por vezes amplificado com preconceitos derivados do etarismo, do que pelos caminhos trilhados dentro de suas produções em arte.

Para isso, proponho nos atermos a alguns diferentes percursos, que foram agrupados ou classificados em torno dos seguintes conceitos: têxteis e artes aplicadas, folclorismos, arte ingênua (*naïf*), arte popular e/ou autodidata e arte *outsider*, visionária e/ou *art brut*. Essas classificações levantam questões sobre o "Outro" na arte - explorando gênero, hibridização, movimentos coletivos baseados na tradição VERSUS habilidades individuais autodidatas. Esses movimentos podem reivindicar potenciais sociais e artísticos inovadores, mas também podem engessar determinadas obras e artistas conforme convém ao mercado de arte ou à história, legitimando sempre os mesmos heróis.

Os termos "folk", "naïf" e "outsider" são notoriamente utilizados intercambiavelmente, de forma que acabam incluindo equivocadamente algumas artistas, confundindo sua história nas narrativas e contribuindo ainda mais para seu desaparecimento. Para não emaranharmos por demasiado nossa teia, revejo aqui uma terminologia básica para entendermos a diferença entre alguns desses conceitos e categorias.

Arte Popular e Folk Art

São expressões culturais que têm indícios de uma herança comunitária, geralmente inspiradas ou determinadas por uma tradição artesanal que passa entre gerações ou em uma comunidade, grupo étnico ou geográfico específico. Não se baseiam em movimentos contemporâneos ou da moda atual e independem de qualquer formação acadêmica - mas não excluem o contrário.

Art Brut

Denominada pelo artista francês Jean Dubuffet na década de 1940, se refere a obras livres de restrições sociais e condicionamentos culturais. Foi inicialmente atribuída a produção feita por pacientes psiquiátricos, amadores e crianças. Já se teorizou erroneamente relações com “arte primitiva” e com outras culturas étnicas, explicitando entendimentos colonizadores e desconhecimento de tradição, religiosidades e nexos comunais. Diz respeito a expressão realizada por apenas um indivíduo, independente da comunidade em que se insere.

Outsider Art / Naïf

Corriqueiramente usada para descrever arte produzida por pessoas que não se formaram como artistas ou não trabalham dentro de padrões esperados das estruturas e instituições convencionais de produção em arte. Considera a visão pessoal e expressividade individual do artista. Na França e no Brasil é comumente caracterizada como arte ingênua (*naïf*), que sustenta uma ideia de "criança não socializada". No entanto, é nessa categoria que são incluídas diversas artistas mulheres que tiveram educação artística formal e aspirações profissionalizantes concretas. Diferentemente delas, homens artistas com essas prerrogativas dificilmente são fundamentados como tal.

Arte Visionária

Expressão artística ou processo criativo condicionado às experiências advindas de estados não ordinários de consciência ou de práticas místico-religiosas.

Self-Taught – Autodidatas

Não diz respeito ao tipo de arte, objeto ou expressão produzida, mas ao sujeito que faz. Refere-se aos artistas sem formação acadêmica ou treinamento em artesanato e artes aplicadas.

QUANDO AS BORDAS SE MISTURAM

A existência de uma arte *outsider* implica na coexistência de uma arte privilegiada, em torno da qual produtos artísticos e criadores são avaliados, enquanto um cânone serve como parâmetro. Não é tarefa simples identificar o que regula as distinções entre *insiders* e *outsiders* (entre quem está dentro e quem fica de fora), principalmente desde que as expressões tornaram-se multifacetadas, impulsionadas de forma significativa pelas experiências vanguardistas a partir do modernismo, que cruzou fronteiras entre a “alta” e “baixa” cultura, e entre a “grande” arte e a arte popular; o político e o pessoal; a estética e religião; objetos de arte e processos/performance; espaços institucionais e configurações alternativas. O reconhecimento pode ser baseado na fama, no sucesso comercial baseado em vendas, ou na apreciação crítica e acadêmica, dependendo da trajetória envolvida na criação e recepção das obras de arte.

A dinâmica dessa diferença é um processo que vai além da questão de valoração de objetos que podem ser comprados e vendidos, que ganham ou perdem valor, e fornecem material para os estudiosos – historiadores da arte, críticos, cientistas sociais – refletirem. Meu propósito aqui diz respeito não aos objetos finais produzidos e eventuais questionamentos de campo de valor e gosto, mas intenta mostrar como determinadas produções, nascidas das ideias e das mãos de artistas mulheres, foram reformulados e encaixadas a partir dos temores sobre o empoderamento político dessas novas sujeitas e da tensão sobre os novos papéis sociais.

A partir do século XX, as aspirações universalistas do início do modernismo foram ampliadas através de inúmeras estratégias individuais. Os artistas conectavam as novas tendências à linguagens e narrativas pré-existentes. No processo, ficou claro que o local, o popular, o artesanal e o “ingênuo” sempre produziram suas próprias formas de inovação, tal como com a abstração, que ao invés de ser uma prerrogativa da vanguarda, sempre fez parte dos processos criativos humanos, independente de serem criados imbuídos de complexos significados ou simbolismos ou com propósitos decorativos e ornamentais, como na cerâmica Marajoara, por exemplo.

Camilla Gray irá citar, em seu livro *The Great Experiment – Russian Art 1863 – 1922*, os trabalhos da pintora vanguardista Natalia Goncharova (1881 – 1962), que desejando romper com as estetizações europeias ocidentais, irá incorporar em seu trabalho aspectos bizantinos, designs em têxteis e bordados russos tradicionais, xilogravuras com temática campesina, decoração de bandejas folclóricas, dentre outras influências (GRAY, 2004, p. 122). Essas buscas e experimentos formais acontecem muito antes da Revolução de 1917, e estão relacionadas à descoberta dos ícones medievais, à contestação do ensino acadêmico e à busca de referências não europeias (ocidentais). Daí o interesse pela arte popular e religiosa (anterior às reformas de Pedro I).

Os contra movimentos que propõem alternativas ao academicismo foram particularmente perceptíveis no mundo da arte desde o surgimento do modernismo, mas o processo foi sendo preparado antes, através de mudanças ideológicas, partindo de reflexões filosóficas e sociais. Esses processos eram até certo ponto radicais: na década de 1860-1870, vemos o afrouxamento da autoridade da arte acadêmica, o corpus do qual se baseava a soma das regras. Isso vai gradualmente se manifestar na busca por novas linguagens e novas bases semânticas, e tal como conhecemos, irá se desdobrar em novos movimentos, em direção ao impressionismo e outras tendências em arte do final do século XIX.

Data também desse período o surgimento da arte advinda da crença em outras realidades, criação de imagens-visões de outros mundos. O espírito da arte visionária é baseado na representação espontânea de um estado de consciência alterado, contemplação religiosa, meditativa ou transe. São ideias típicas da arte marginal e da arte simbolista, bem como das tendências e popularidades dos conceitos de mediunidade e espiritismo – práticas difundidas no final do século XIX e início do século XX³¹⁶. Como exemplo sintomático dessa vertente, menciono a artista sueca Hilma af Klint (1862 – 1944), membro e fundadora do grupo "As Cinco" (De Fem)³¹⁷. Essa era uma reunião exclusiva de mulheres que se encontravam todas as sextas-feiras durante os anos de 1896 a 1906, a fim de estudar e compartilhar o que acreditavam ser ensinamentos conduzidos por espíritos superiores, através da criação de imagens e de diversas experimentações - como escrita e desenho automático, antecipando em trinta anos semelhantes práticas surrealistas.

Diferente de Séraphine Louis, inserida no capítulo 2.2 dessa pesquisa, af Klint vinha de origem burguesa e recebeu formação artística de nível superior, tendo frequentado a Academia Real de Belas Artes da Suécia até 1887. Ela então se afasta do treinamento acadêmico e passa a criar um corpo de trabalho imenso, entre escrita e pintura, algumas de grande dimensão, seguindo instruções de mestres espirituais. As composições representam mundos invisíveis baseados em crenças da ordem Rosacruz, da Teosofia e da Antroposofia, e perpassam temas que cruzam desde a biologia até a física e composição dos elementos químicos e naturais. Apaixonada por botânica, também representou e classificou diversas espécies; desenhou e esquematizou referências ao cosmos, átomos e partículas invisíveis; estudou a fundo o livro “A Doutrina das Cores” (1810), de Goethe e, segundo algumas interpretações, previu

³¹⁶ Não confundir com expressões criativas oriundas de situações ritualísticas, existentes desde a pré-história.

³¹⁷ Juntamente com Anna Cassel, Sigrid Hedman, Cornelia Cederborg e Mathilde Nilsson.

intuitivamente - através de obras visuais - a teoria do *Big Bang* muito antes de Georges Lemaître e o aspecto do genoma humano em dupla hélice espiral, conforme foi teorizado somente na década de 1950 e fotografado em 2016.

A obra de af Klint pode ser entendida no contexto mais amplo da busca modernista por novas formas nos sistemas artístico, espiritual, político e científico de sua época. Ainda que não tenhamos acesso aos fundamentos teóricos através dos escritos da artista, as imagens que produziu comunicam em um nível direto com os espectadores, causando espanto e atração. Particularmente chamou a atenção nas exposições recentes a série *As dez maiores*, um grupo de pinturas em grande escala que representam a infância, a juventude, a maturidade e a velhice, num complexo de simbolismos onde as cores e imagens de formas orgânicas e geométricas possuem significados específicos. No entanto, mesmo que suas razões não sejam atingidas ou compreendidas, são peças poderosamente estimulantes estética e visualmente falando (Fig. 141).

Visualmente, af Klint poderia ser descrita como a iniciadora da arte não figurativa e abstrata ocidental, anos antes dos modernistas Wassily Kandinsky, Kazimir Malevich, Frantisek Kupka e Piet Mondrian. Ela deixou cerca de 1.200 pinturas e 26 mil páginas manuscritas e datilografadas de anotações e estudos com sua família; um adendo ao testamento pedia que nada fosse revelado ou exposto até vinte anos após sua morte, pois sua arte “só poderia ser compreendida no futuro” (AF KLINT, 2018).



Fig. 141 - Vista de parte da exposição da série *As dez maiores*, no Museu de Arte Moderna de Estocolmo, 2013. Foto de Åsa Lundén. Fonte: <https://www.hilmaafklint.se/en/about-hilma-af-klint/>

Contemporânea de Kandinsky³¹⁸, seu trabalho começou a ser descoberto somente nos anos de 1980, e mais reconhecido a partir de 2013. Ainda assim, é categorizado a partir de um lugar de inferiorização intelectual, que faz eco a uma visão sexista que relaciona a falta de racionalidade empírica ou misticismo como uma característica limitativa das mulheres, de forma que não considera o mesmo em relação a artistas homens, como por exemplo no caso do famoso simbolista William Blake. Seu nome não consta em nenhum livro sobre arte moderna editado nos últimos anos.

³¹⁸ chegaram a expor juntos em 1914, com obras figurativas naturalistas A exposição chamava-se The Baltic Exhibition, ocorrida em Malmö, na Suécia. Artistas dos países nórdicos, do Báltico, Alemanha e Rússia participam da mostra. Disponível em <http://malmo.se/Kultur-fritid/Kultur-noje/Arkiv-historia/Kulturarv-Malmo/AD/Baltiska-utstallningen.html>.

Em 2018 foi possível ver parte de sua obra na Pinacoteca de São Paulo. Em seguida, uma retrospectiva de seu trabalho no museu Guggenheim nos Estados Unidos atraiu 600.000 visitantes, aumentou o número de associados e quebrou o recorde de vendas de catálogos, superando o recorde anterior estabelecido pela publicação de Kandinsky, em 2009. Quantas outras artistas poderiam ocasionar tal feito, e estão apenas esperando para serem descobertas, presas entre acervos empoeirados e catalogadas como *outsiders* ou não tão importantes? As linhas rompidas da história também costumam ignorar outras interessantes artistas visionárias, como por exemplo Madge Gill (1882 – 1961) e Emma Kunz (1892 – 1963).

VANGUARDA LEGISLADORA

As vanguardas artísticas históricas irão se propor a uma imersão na marginalidade. Os textos dos artistas declaravam a rejeição das regras das escolas de arte e elogiaram a arte do “selvagem” e do “primitivo”. É curioso que alguns manifestos de vanguarda também apelam, ao mesmo tempo, para o que Phillip Tomaso Marinetti declara como a destruição das antigas civilizações, no primeiro Manifesto do Futurismo – talvez se referindo especificamente aos ideais gregos e romanos, se atendo mais ao conceito de “primordial”, traduzido ou compreendido equivocadamente em muitas instâncias.

Já na década de 1910, a arte dos doentes mentais foi incluída nessa busca pelas margens criativas. Max Ernst e Claude Cahun assistem e acompanham diversos cursos de psiquiatria. Em 1912 Paul Klee argumentou sobre a necessidade de reconhecer o valor das obras dos mentalmente doentes e das crianças, bem como da arte "primitiva". Um dos pontos de virada mais significativos na formação do discurso da arte *outsider* foi o surrealismo, sua teoria e prática, incluindo o alogismo³¹⁹, o absurdo, a escrita automática, a rejeição do racional e busca pelo inconsciente. Em 1919, André Breton iniciou diversos experimentos inspirado em uma exposição de "novas tendências" na arte alemã que viu em Colônia, onde, juntamente com as obras de artistas de vanguarda (e do próprio Breton), foram apresentadas obras de artistas institucionalizados e autodidatas, desenhos infantis e artefatos de arte "primitiva".

As transformações que ocorreram no estudo da psique humana também foram fundamentais para as novas expressividades artísticas, com a publicação de várias obras de Sigmund Freud³²⁰; revisões sobre o livro *Gênio e Insanidade* (1864), de Cesare Lombroso; publicação do livro de Marcel Reja, pseudônimo do psiquiatra Paul Meunier, *L'art chez les fous* (1907), que analisava semelhanças entre arte infantil, ornamentais e simbólicas; dentre vários outros estudos e exposições na área da saúde relacionada ao tema do impulso criativo, através de nomes como Henri Marcel Frey, George Savan, Carl Gustav Jung, Paul Schilder e outros.

Finalmente em 1922 Hans Prinzhorn publica em Berlin *A arte dos Insanos (Bildneri der Geisteskranken)*, uma obra abrangente que, embora não possua validação científica e psiquiátrica hoje, despertou grande interesse entre os artistas de vanguarda. A capacidade de inovação de Prinzhorn consistia no tratamento das obras de arte não apenas sob o prisma da psiquiatria, mas do ponto de vista da arte, com a inclusão de uma perspectiva moderna, baseando-se em mais de cinco mil obras. Na sua conclusão do livro, Prinzhorn determina que a linha de demarcação entre a arte dos doentes mentais e a arte "cultural" é separada apenas pela consagração da sociedade conservadora. Em 1926, ele também publicou o livro *A Arte dos Prisioneiros (Bildneri der Gefangenen)*, que procurava demonstrar a formação do campo da "marginalidade".

³¹⁹ Veja por exemplo o texto *Campos Magnéticos (Les champs magnétiques)*, de 1919, de Philippe Soupault e André Breton.

³²⁰ As descobertas de Freud começaram a ser gradualmente assimiladas e interpretadas, tanto em relação aos doentes mentais quanto aos artistas. Em 1910, por exemplo, ele irá investigar as fontes de inspiração de Leonardo da Vinci, substituindo a ideia de intervenção divina pela instintiva, o que vai refletir imensamente na criação do mito do gênio artista masculino.

No início da década de 1920, a arte dos doentes mentais também foi estudada na Rússia soviética. Um importante pesquisador foi Pavel Karpov, que começou seus estudos enquanto era médico do artista simbolista Mikhail Vrubel. Ele também publicou livros, tinha uma extensa coleção de obras e realizou exposições. Uma delas teria acontecido no Museu Politécnico, conforme referência citada no livro *Diário de Moscou*, de Walter Benjamin.

Os movimentos Dadá e Surrealista indicam essas referências em seus textos, não apenas no ímpeto em abandonar a primazia da lógica e exaltar e triunfo do absurdo, mas também em um apelo direto à “arte dos insanos”, como citado em 1924 no *Manifesto Surrealista*. Seguindo essa linha – do interesse pelas culturas *otherless* aos textos e práticas dos artistas, o “nascimento oficial” da arte *Brut* ocorreu após a Segunda Guerra Mundial, quando Dubuffet continuou a busca por uma visão diferente dos processos artísticos, iniciada pela vanguarda. O termo é amplo e abrangia todos os tipos de trabalho de artistas autodidatas: amadores, crianças e pessoas com deficiência mental. Também pretendia um resgate: rotulando a produção das vanguardas, a arte dos neuro-divergentes, as obras *naïfs* e não-europeias como “degeneradas”, o regime nazista havia perseguido artistas, destruído suas obras, vendido a fim de obter fundos para seus propósitos ou encher seus próprios bolsos de dinheiro.

DOMINAÇÃO SIMBÓLICA

Outra tendência que moldou o fenômeno da arte *outsider* foi o interesse que as vanguardas artísticas desenvolveram em relação aos artefatos e códigos produzidos por civilizações e comunidades não europeias, que foram chamadas na época de culturas primitivas. Esse movimento foi em grande parte “aquecido” pelo historicismo do século XIX, que junto com a época das descobertas históricas estimulou o olhar para o Oriente, para culturas africanas e originárias, para arte folclórica russa, etc.

Condicionada pela crise do paradigma racionalista e da própria cultura engessada em suas normas institucionais, os artistas apelam por um suposto princípio dionisíaco da arte dos “primitivos” e dos doentes mentais. Em vez das autoridades tradicionais de delimitação da arte – críticos, museus, historiadores de arte e colecionadores – o discurso que abrange e incorpora a arte *outsider* nos princípios das práticas modernistas seria formado e legitimado por psiquiatras, filósofos e artistas mais radicais. Os cubistas, pós-impressionistas, expressionistas, fauvistas e surrealistas começaram a incorporar essas novas linguagens em suas obras, assimilando-as e dando-lhes novas configurações e significados.

Essa busca pela arte primitiva ou “selvagem” baseou-se no fascínio pelo “outro”, aquele que é diferente do europeu, do seu círculo imagético e do seu pensamento. Ao mesmo tempo, esse interesse foi feito a partir de um olhar colonizador. A posse dessa “outra” maneira de ver, como podemos ver nos textos de Gauguin sobre sua vida no Taiti ou de Picasso após participar da exposição no Museu de Etnografia Trocadero em 1907, é atraente e sedutora porque oferece a promessa de liberdade do cotidiano, e da civilização (e de seu mal-estar, para citar Freud). Além disso, valorizar o *status* e a prática de uma arte “de fora” era um meio de atacar a arte tradicional e os valores burgueses da época.

Mas, embora os artistas possam valorizar a prática *outsider* e os objetos criados (fetiche?), eles geralmente não defendem os praticantes; na verdade, pode-se argumentar que Picasso, Gauguin, Dubuffet, Dalí e até mesmo Douanier Rousseau defenderam esse tipo de arte somente enquanto desenvolviam suas próprias reputações baseadas ou sobrepujando o trabalho de artistas marginais e marginalizados. Como corolário, a arte e os artistas

outsiders não eram (e não são) tratados como membros plenos do clube de arte, ou como sujeitos sociais completos. Curadores e outros especialistas envolvidos na arte *outsider* falam frequentemente sobre termos que "proteger" tais artistas dos "predadores" do mundo da arte e do "contágio" de seus valores. Esse "proteger" também tem suas dubiedades, mas isso requer discussões e estudos à parte.

HOMEM GÊNIO – MULHER LOUCA

Todos esses processos de hibridismos culturais e apropriações acabam evoluindo na própria prática da arte, com o surgimento de outras linguagens como as performances dadaístas, os *readymades*, os jogos surrealistas e as derivas dos caminhantes. Esse conjunto de inovações formavam um hino a práticas ilógicas e outras estruturas de pensamento, que eram cultivadas pelos próprios artistas. Desse meio, surgem personagens e nomes que se tornam quase míticos, como Marcel Duchamp, André Breton, Hugo Ball, Picasso, Matisse, Salvador Dalí. Entretanto, as notas utilizadas para compor esse hino também eram parte do trabalho criativo de pessoas que foram mantidas de fora da festa. A "estranheza" de um artista à beira da patologia mental poderia ser uma característica positiva (se não obrigatória), mas veja bem, ele podia até sofrer de estafa e passar uma temporada internado, a fim de recompor sua saúde, mas era importante não ser exatamente diagnosticado, nem institucionalizado contra sua vontade. Também era imprescindível que ele não fosse uma mulher.

A busca intelectual ou militante pelos direitos das mulheres defendida desde o século XIX acabou criando um curioso consenso entre homens progressistas (até mesmo artistas), com seus pares mais conservadores, no que se refere a ideia de que o caos social e a desordem eram uma das causas principais para a confusão mental das mulheres, justificando uma contenção mais rigorosa na esfera privada e doméstica. Assim, o que era visto como lúdico e intelectualmente motivante ou desafiante para os homens artistas, para as mulheres criativas poderia ser indicativo de preocupação³²¹. Na mesma medida, um artista dadaísta que performava com figurinos cubistas ou atuava com bonecos marionetes era considerado original e criativo, mas uma mulher acabava infantilizada – e por conseguinte, excluída dos registros da história.

Ruth Hemus destaca como Emmy Hennings foi co-fundadora do Cabaret Voltaire, e mostra como ela foi posteriormente retirada das narrativas históricas da arte deste momento fundamental. Ela acusa William Rubin de atribuir a fundação apenas a Hugo Ball, em seu livro de 1967 *Dada, surrealism and their heritage*, apesar de conseguir resgatar e citar várias declarações históricas que confirmam o protagonismo de Hennings. Uma fotografia das bonecas e fantoches da artista e poeta foi publicada na primeira e única edição de *Cabaret Voltaire*, em 1916. Outras páginas contêm seus poemas *Morfin* e *Gesang zur Dämmerung*, além de uma poesia-diálogo sem título. A autora comenta que ela estava longe de ser pouco conhecida durante o auge do Dadaísmo, trazendo fontes comprobatórias através de críticas de jornais e outros documentos, como uma carta de 1916 de Ball para sua irmã: "Emmy tem tido o maior sucesso. Traduzem os versos dela para Bucareste. Ela tem um séquito inteiro de amigos e fãs por lá. Os franceses estão beijando sua mão. Eles a amam além das palavras" (HEMUS, 2009, p. 34).

³²¹ Respostas hostis eram justificadas sobre grupos femininos que alegadamente simbolizavam indisciplina, instabilidade emocional, moral questionável e insanidade, tópicos associados às mulheres participantes das marchas pelo voto, participantes de clubes revolucionários e as *tricoteuses* do século XVIII. Eram múltiplas as ideologias que pretendiam controlar ou conter as mulheres e restringir ou frustrar suas ambições públicas ou profissionais. Antissociais, agressivas e hiper sexualizadas, as imagens das mulheres loucas são representadas como espécimes para observação psiquiátrica. Representações visuais subsequentes das insanas carregam a marca dessa repressão através das histéricas de Jean Martin Charcot, superexpostas em fotografias e cursos de medicina no Salpêtrière.

Emmy Hennings (1885 – 1948) foi a primeira a iniciar o uso de fantoches dentro do grupo Dada, e à medida que os dadaístas se tornaram mais ativos politicamente (especialmente em Berlim), os espetáculos de marionetes tornaram-se partes integrantes de suas ações e manifestos. George Grosz produziu performances satíricas de marionetes no *Cabaret Schall und Rauch* em Berlim, e Otto Griebel em Dresden. Enquanto práticas surrealistas masculinas posteriores fazem uso extensivo de manequins e autômatos femininos, com a figura da boneca associada a representações de feminilidade passiva (objeto e coisa a ser tocada), as bonecas de Hennings e de Sophie Taeuber indicam claramente que a boneca era antes um local de inovação e intervenção das artistas Dadá, que só posteriormente reaparece no Surrealismo.

O uso da boneca pelas mulheres estabelece uma tradição artística especificamente política, pois transforma seu simbolismo ocidental infantil e feminino, arrancando-a dos significados maiores (patriarcais) que ela historicamente acumulou. Apropriações feministas da boneca lhe confere novos sentidos, potencialmente subversivos, que buscavam formas de representar os sujeitos modernos, e referia aquele corpo como um instrumento para que suas próprias vozes fossem ouvidas. A palavra marionete ou fantoche (*puppet*) vem do latim *pupa*, que significa "boneca", espelhos simbólicos nos quais nos assustamos – às vezes encantadas – ao nos vermos refletidas. *Pupula*, uma forma diminuta da palavra, significa *pupila*, ferramenta poderosa que nos ajuda a enxergar o mundo.

Marionetes servem como um meio de dar forma ao invisível, através de uma práxis perfeitamente modernista, onde as disciplinas artísticas e o tempo se cruzam. Já no século V a. C., o historiador grego Heródoto referia-se a figuras operadas por cordas em cerimônias egípcias antigas. Há algo de profundo sobre o fantoche, habitando em uma fronteira indefinida entre a vida e sua ausência – já que objetos inanimados são trazidos à vida diante de nossos olhos. Em performances rituais nativas americanas e pré-colombianas, certas máscaras manifestam uma forma animal exterior que, quando aberta por cordas, revelam o espírito contido internamente.

Trago o exemplo da artista russa Alexandra Exter (1882-1949). Ela estudou arte em Kiev e Paris, absorvendo as influências das principais tendências do período, particularmente cubismo e futurismo. Depois de emigrar da Rússia para a França em 1924, continuou a trabalhar em design de teatro e livros infantis até morrer - na obscuridade e pobreza, em 1949. Alguns de seus bonecos estiveram em 1926 na Exposição Internacional de Teatro, no *Steinway Building* em Nova York. Eles haviam sido criados para a realização do filme *Aelita* (Yakov Protazanov, 1924), baseado em uma novela de Aleksei Tolstói, sobre um jovem engenheiro que sonha que viaja para Marte, onde ajuda a população a depor um regime opressivo, substituindo-o por um governo do povo. Percebemos que o envolvimento dessas artistas estava longe de ser apenas pela ludicidade, mas envolviam dimensões culturais e sociais importantes para seus próprios constructos ideológicos. Em 1977 alguns desses bonecos, em condições frágeis, foram adquiridos pela *National Gallery of Australia* (NGA), e passaram por um processo de restauro recentemente. Um deles trata-se de *Sandwich Man* (Fig. 142), uma marionete que apresenta imagens de propagandas comerciais e anuncia a própria exposição.



Fig. 142 - Alexandra Exter. *Sandwich Man (L'Homme Sandwich)*, 1926.
53,5 x 30,5 x 10,5cm.
Coleção National Gallery of Australia.

Infelizmente a linhagem feminina das experimentações com marionetes é praticamente ausente das narrativas sobre o período. Muitas artistas simplesmente desapareceram (Hennings, Cahun, Sophie Taeuber, Hannah Höch, Marie Vassilieff), numa escolha consciente de alguns autores. Os principais artistas associados a bonecos, autômatos e fantoches são identificados, ao invés delas, como Duchamp, Man Ray, Jean Arp, Klee e Hans Bellmer. Um comparativo contemporâneo cabe aqui: artistas que trabalham com a arte bonequeira, mesmo com formação em importantes escolas que hibridizam conhecimentos em artes visuais, cinema, música, artes cênicas e novas tecnologias, são considerados *outsiders* dentro do circuito artístico tal como conhecemos, a não ser que tenham o *status* elevado por algum agente legislador de prestígio, como por exemplo no caso do artista sul-africano William Kentridge.

Muitas mulheres foram intérpretes centrais de uma dimensão cultural fundamental do desafio às noções de estética convencional que as vanguardas históricas cultuavam. Apesar disso, a dimensão crítica de suas produções tem sido fortemente negligenciada. Claro que em parte é devido à efemeridade e posicionamento antiarte de suas práticas, como as que envolvem performance, arte corporal e coreografia. Mas os relatos históricos e teóricos do Dada e outros movimentos vanguardistas nem por isso esquecem de citar seus colegas homens, participantes das mesmas atividades. O próprio André Breton nunca foi um grande produtor de arte visual convencionalmente perene.

Em um dos livros mais influentes sobre esses movimentos, *Teoria da Vanguarda*, de Peter Bürger (1974), as mulheres que usavam o seu próprio corpo como meio de intervenção artística estão notavelmente ausentes – ou melhor, elas não estão. Eliza Jane Reilly observa que artistas importantes para o desenvolvimento da performance como arte foram invisibilizadas, como algumas citadas nesse tópico, além de outras como Maja Kruschek, Mary Wigman, Baronesa Elsa e Suzanne Perrottet (REILLY, 1997, p. 26). Eu ainda acrescentaria Valentine de Saint-Point (1875-1953), Hélène Vanel (1898 – 1966) e Sheila Legge (1911 – 1949). Hemus também aponta para outras práticas em que as mulheres trabalharam e inovaram,

como em figurinos, cenários, bordados e tapeçaria (HEMUS, 2009, p.12), cruciais para a estética dada e surrealista, mas que foram consideradas por alguns colegas, e particularmente pela arte androcêntrica, como atividades de segunda categoria. No entanto, as artes e ofícios subestimadas, como cerâmicas, têxteis de todo tipo, papéis de parede, pintura decorativa, trabalhos em metalurgia, vidro, porcelana, pintura esmaltada, joalheria e brinquedos educativos foram todas práticas que ampliaram ainda mais os horizontes do modernismo europeu - e não foram praticadas somente por mulheres, como se costuma imaginar³²².

Por volta de 1900, motivos abstratos das oficinas do *Wiener Werkstätte*³²³ estimularam inovações em estampa, na moda, arquitetura, artes e publicidade gráfica e nas artes aplicadas em Viena. Apesar de lembrarmos apenas dos nomes de Gustav Klimt e Egon Schiele quando pensamos em arte moderna vienense, várias mulheres participaram desse movimento, que antecede as famosas escolas modernistas de design. Algumas delas, como Mathilde Flögl (1893 - 1958) também eram membros da *Wiener Frauenkunst* (Arte Feminina Vienense), fundado em 1926 por Fanny Harlfinger (1873 - 1954), pintora e designer gráfica³²⁴. O objetivo desse grupo era sindicalizar mulheres, além de incentivar as artistas, desestabilizando radicalmente as organizações estritamente masculinas, anunciando a libertação do mundo da arte patriarcal e realizando inúmeras exposições de arte.

Flögl projetou obras de arte em muitos meios diferentes. Para seus projetos têxteis ela desenhou e pintou em guache padrões geométricos e lineares, abstrações, inspirações orientais e florais, que seriam transformados em tecidos e tapeçarias³²⁵. Ela ainda bordou e costurou a mão muitas peças únicas, como protótipos para posterior industrialização, como essa bolsa com miçangas em vitrilho (Fig. 143). Para o 25º aniversário da WW, Flögl editou, organizou, escreveu e publicou *The Wiener Werkstätte, 1903-1928: The Evolution of the Modern Applied Arts Exhibitions*.

ETARISMO E AS VOVÓS *OUTSIDERS*

No discurso que entrelaça as artes visuais e aplicadas, as questões culturais que envolvem preconceito de gênero precisam ser reformuladas. Especialmente na área dos têxteis, dos bordados, rendas, tapeçaria e tricotaria, a visão sexista normativa atribui uma condição menor a essas habilidades, em comparativo a outras expressões criativas. Além disso, é comum na cultura ocidental associar essas atividades a mulheres maduras e senhoras mais velhas. A imagética que herdamos das linguagens visuais nos contam sobre avós tricotando, em animações, filmes e ilustrações, desautorizando a mulher a ser uma artista, principalmente, se não for mais jovem. Nesse sentido, é incrivelmente preocupante descobrir artistas jovens atuantes durante o modernismo e que tiveram uma vida longa, invadindo o período a qual entendemos como arte contemporânea, após os anos de 1960, e que tiveram um pequeno vislumbre de reputação enquanto jovens ou companheiras de outro artista, mas com o passar dos anos, mesmo produzindo, caíram no ostracismo.

322 Veja por exemplo essas amostras de padronagem para estampa em tecido, feitas em 1920 por Gustav Klimt: https://designobserver.com/media/images/04.21.13.09_525.jpg e https://designobserver.com/media/images/04.21.13.06_525.jpg.

323 A *Wiener Werkstätte* foi uma cooperativa de artesãos em Viena, que atuava nas áreas de cerâmica, moda, jóias, móveis e artes gráficas. Pioneira do design moderno e influenciadora de estilos posteriores criados pela Bauhaus ou vistos na *Art Nouveau* e *Déco*. Surgiu a partir da Secessão de Viena, fundada em 1897, como uma aliança progressiva de artistas e designers, com ênfase especial às artes aplicadas.

324 O trabalho gráfico dessa artista foi preservado, mas até recentemente se conhecia apenas uma de suas pinturas. Entretanto, em função da pesquisa da exposição *Cidade das Mulheres: Artistas Femininas em Viena, 1900-1938* (Lower Belvedere/Viena, maio de 2019), um de seus descendentes encontrou quarenta telas inéditas em pintura, armazenadas em um porão.

325 A Copper Hewitt tem uma coleção online com algumas peças de seu trabalho, disponíveis em <https://collection.cooperhewitt.org/people/18050231/objects/page1>. O MAK de Viena tem o legado de cerca de 16 mil padrões de tecidos projetados nas oficinas da WW e tem programado uma exposição inédita apenas com as artistas mulheres da Wiener Werkstätte para 2021/2022. No acervo online do MAK, existem mais de 600 entradas para ver materiais da artista, disponíveis em https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=string_administration_name_de-DE:%22Bibliothek%20und%20Kunstbl%20C3%A4ttersammlung%22&fq_string_creator_de-DE=F1%C3%B6gl,%20Mathilde.

As artistas há muito trabalham à sombra de seus colegas homens, e isso tem sido particularmente verdadeiro no caso de mulheres mais velhas, cujos trabalhos posteriores muitas vezes se tornaram invisíveis. Quando as pessoas se referem a uma energia criativa que dura ao longo da vida, elas tendem a apontar para Picasso, que viveu até 91 anos, ou Matisse, que viveu até os 84.

Por outro lado, há o caso de mulheres que se tornam artistas mais tarde, eventualmente após libertarem-se de um casamento conservador ou depois que os filhos tornam-se adultos. Nessa circunstância em particular, mesmo que sejam “alfabetizadas” em relação aos discursos artísticos e tenham em mente intenções profissionais dentro do mercado de arte convencional, costumeiramente não são tão facilmente aceitas ou integradas, como no caso de Nell Irvin Painter (1942).

Painter é uma historiadora americana afro-descendente com várias condecorações e publicações no meio acadêmico, especialista em história do século XIX por Harvard. Após aposentar-se como professora da Universidade de Princeton, ela voltou-se para a carreira artística, frequentando aulas de arte junto com pessoas jovens, a partir de 2011. Em 2018 ela publicou o livro *Old in Art School: A Memoir of Starting Over*, onde conta sobre ser uma mulher artista com mais de sessenta anos que foi reiteradamente “empurrada” para a categoria de *Outsider*.



Fig. XX – Mathilde Flögl. Bolsa de Contas, 1923.
Wiener Werkstätte. Coleção privada.
 Fonte: <https://www.1stdibs.com/>
 Vendida por cerca de \$1.500.

A artista Miriam Schapiro (1923 – 2015) dissertava sobre um contra projeto a uma definição de arte dominada pelos homens, permeada pelos valores capitalistas ocidentais. Schapiro considera obras como *Pink Light Fan* (1979), um grande leque de aparência feminina e tradicional, como “femmage”, termo que deriva de seu entendimento de “colagem de orientação feminista”, além de representar uma deferência as designers anônimas, artesãs e trabalhadoras envolvidas na produção em têxteis. A recuperação de Schapiro das práticas normalmente atribuídas ao domínio feminino e decorativo se estende à revisão das narrativas conhecidas, especialmente envolvidas ao cubismo sintético e a colagem. Em seu trabalho, ela se concentrou em formas de arte negligenciadas e criou aventais, casas de bonecas e, a partir do final dos anos 1970, leques gigantes.

O termo *femmage* foi cunhado por ela em um texto clássico do movimento feminista em arte, publicado pela primeira vez em 1978³²⁶. Ele estabelecia uma série de diretrizes sobre quando uma obra se enquadrava nessa categoria. O primeiro e mais importante critério é que o trabalho deve partir de uma mulher. Os tecidos são mais um elemento essencial da obra. Além disso, o assunto deveria ter a ver com a vida das mulheres e conter um elemento de metáfora oculta. Segundo a artista, desde que os historiadores da arte escreveram suas narrativas lá por meados dos anos 1912, eles sistematicamente excluíram artistas que não faziam parte dos seus círculos ou do mainstream:

Os historiadores da arte não prestam atenção às descobertas de artistas não ocidentais, mulheres ou artistas folclóricas anônimas. Todas essas pessoas constituem um grupo que chamamos de “outros”. É exasperante perceber que a rigidez da linguagem e do pensamento crítico moderno impede uma resposta direta à eloquência da arte quando ela é feita por esses outros (SCHAPIRO E MEYER, 1977-78, p. 66-69).

Mulheres artistas maduras podem ser muito respeitadas e consideradas sábias em outras culturas. No ocidente, são regularmente consideradas fisicamente repulsivas, impotentes ou simplesmente invisíveis. Estudos vem demonstrando como a cultura visual reforçou os estereótipos e o preconceito misógino e etarista em diferentes tempos e círculos sociais – e é por isso que permanece crucial a importância do trabalho de artistas mulheres que seguem desafiando essas prerrogativas negativas, através de uma variedade de meios, incluindo autorretratos e nus do envelhecimento do corpo feminino. Crucial também deve ser a reflexão sobre as flutuações envolvendo sujeitos mulheres, que tentam realocá-las para onde “deveriam” estar ou de onde não deveriam ter saído, enquanto continuamos a tricotar nossas histórias, outras histórias, frequentemente reduzidas a algo de menor valor, como se fossem feitas de linhas efêmeras, fáceis de arrebentar.

³²⁶ Miriam Schapiro e Melissa Meyer, *Waste Not Want Not: An Inquiry into what Women Saved and Assembled--FEMMAGE. Heresies I*, no. 4 (Winter 1977-78), p. 66-69. Disponível em texto em <https://www.mmocaeducation.org/femmage-schapiro>.



Marie Vassilieff

(1884 – 1957)

Marie Vassilieff foi uma figura central da vanguarda artística da primeira metade do século XX, tanto por sua produção em arte como por seu papel como mediadora cultural entre artistas e intelectuais que viveram em Paris entre 1910 e 1930. Sua vida e obra são caracterizadas por um desejo de fusão, de descentralização permanente, entre o espaço doméstico e o espaço público (ela transforma seu estúdio em academia de arte livre e cantina que alimenta artistas em dificuldade) e entre artes plásticas e aplicadas (tratando seu trabalho pictórico e sua fabricação de bonecos, cenários ou figurinos com a mesma importância). Sua casa-estúdio-escola-cantina abriga shows, palestras, noites literárias e musicais, além de festas míticas, com a constante participação de figuras que a história da arte manteve viva em seus registros, como Braque, Picasso, Satie, Modigliani, Matisse, Soutine, entre outros. Artista, mulher, expatriada, hoje praticamente esquecida, Vassilieff transparece, por sua abordagem artística e de vida, resolutamente contemporânea.

Em minhas pesquisas sobre mulheres artistas concentradas na margem esquerda em Paris, descobri uma série de fotografias feitas por Jean Cocteau em 1916. Elas mostravam registros feitos no bairro de Montparnasse durante um único dia, e alguns personagens conhecidos, poetas e artistas, apareciam nas imagens. Apenas uma mulher artista aparecia nas fotos. Descobri então que em 1997 um livro havia sido lançado sobre essas imagens, sob o título de *A Day with Picasso*³²⁷, e a identidade daquela senhora distinta se revelou para mim. Não por acaso, quando realizei minha viagem de estudos, foi na 21 *Avenue du Maine*, sua antiga residência/cantina/ateliê e antigo Museu de Montparnasse (fechado em 2015) a minha primeira parada, registrada em imagens, anotações e vídeos.

É essa artista unificadora e eclipsada por seus colegas homens que convoco abrindo esse subcapítulo, pretendendo descentralizar nosso olhar sobre Picasso, personagem considerado central nas fotos de Cocteau e no livro citado acima. A artista sempre esteve visível nessas imagens (Fig. 125), mas sua invisibilidade no cânone artístico moderno chega a ser afrontosa. Com esse olhar, voltado a uma revisão historiográfica da arte, busco transformar essa personagem, Vassilieff, em uma protagonista modernista daquele cenário, para assim nos debruçarmos sobre sua figura e vida, considerando esse resgate uma estratégia de desmistificação de efigies e mitologias próprias dos registros sobre a vanguarda histórica parisiense.

³²⁷ Algumas informações sobre a publicação e o momento histórico das tomadas fotográficas estão disponíveis em <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/first/k/kluver-picasso.html>.



Fig. 125 - Minha intervenção sobre fotografia de Jean Cocteau, no Blvd. Montparnasse/Paris, em 12 de agosto de 1916. Da esquerda para direita: Manuel Ortiz de Zarate (pintor chileno), Henri-Pierre Roché (de uniforme militar, poeta dadaísta), Marie Vassilieff em sua frente, Max Jacob e Pablo Picasso. Imagem: domínio público.

Vassilieff sofre da mesma dupla sentença a que muitas artistas mulheres foram condenadas: a dificuldade de se encaixar nos círculos artísticos masculinos do modernismo, quando em vida, e a cegueira por parte dos historiadores, após sua morte. Uma abordagem com base nos estudos feministas e de gênero pretende aqui reinventar os dispositivos de representação, as maneiras de fazer história, de contar o que não foi dito. Essas mulheres construíram suas vidas e poéticas a partir das margens, percorrendo meios e estilos diversos, aumentando sua lacuna em relação aos movimentos de arte tradicionais, mas também criando para nosso olhar atual uma prática atípica e uma riqueza excêntrica que exige revisões.

A vida de Marie Vassilieff e sua carreira artística seguem a tendência típica daquela das mulheres artistas modernistas: participante ativa de vários grupos vanguardistas, mas corriqueiramente invisibilizada ou alçada ao papel ordinário de musa. No seu caso, por ter recusado casamento e relações com alguns artistas conhecidos e ter tido um filho cuja paternidade nunca revelou, - acabou excluída da égide inspiradora de homens. No entanto, sua designação como artista também acabou escapando pelos ralos das margens da história. Sobre ela, apenas uma monografia foi publicada na França em 2017³²⁸. O *Centre National des Arts Plastiques* (CNAP) mantém apenas duas obras de Marie Vassilieff: *Pietà* (desenho e colagem, datado de 22 de setembro de 1926), adquirida em 1928 no *Salon du Franc* pelo Museu de Grenoble, e *Picasso e sua pastora* (óleo em compensado, de 1929), comprado da artista em 1936 - e isso é tudo o que existe nas coleções nacionais e na cidade de Paris. Nenhuma grande retrospectiva lhe foi dedicada em uma instituição pública. Se está a ser redescoberta, aos poucos, isso se deve a jovens curadoras, artistas e historiadoras curiosas, que tentam resgatar um legado, felizmente salvo por alguns colecionadores particulares e entusiasmados.

Mariya Ivanovna Vassiliéva, ou Marie Vassilieff, nasceu em 12 de fevereiro de 1884 em Smolensk (Rússia), em uma rica família de proprietários de terras, que lhe incentivou a cursar medicina. Ela abandona esses estudos para se dedicar à pintura, ingressando na Academia de São Petersburgo. (GONNARD E LEBOVICI, 2007, p. 112). Essa liberdade de movimento e decisão dá-se de encontro com novas forças ideológicas e de modernização,

³²⁸ Claude Barnès e Benoît Noël, Marie Vassilieff, 1884-1957: *l'oeuvre artistique, l'académie de peinture, la cantine de Montparnasse*, Livarot-Pays-d'Auge, Editions BVR, 2017. Transformada em livro, ao qual ainda não tive acesso. Pode ser adquirido através desse site: <http://bnoel.herbaut.de/editions-bvr/>.

que animam a sociedade russa da segunda metade do século XIX, simbolizada pela abolição da servidão (1861) e pelo acesso massivo de mulheres, desde o início da década de 1860, ao ensino superior, estando as primeiras ativistas feministas russas no centro desse panorama³²⁹. Essa estreita conexão entre emancipação e liberdade de expressão explica, entre outras coisas, o grande número de mulheres nessas correntes - característico da arte moderna.

Vassilieff foi rapidamente atraída por Paris: muda-se em 1905 e se instala na *Rue de la Grande-Chaumière*, na mesma pensão onde encontra outras jovens artistas russas - Elisabeth Epstein (1879 - 1956) e Sonia Terk (1885 - 1979) - com quem compartilha aulas na Academia *La Palette*³³⁰. Em 1906, com 23 anos, ela obteve uma bolsa de estudos da czarina, o que lhe permitiu viver em Paris durante todo o ano seguinte - mas logo precisaria batalhar findado esse período. Como outras jovens russas nascidas em famílias burguesas, ela fala francês, como fica evidenciado pelas aventuras que pontuam as primeiras páginas de seus diários, hoje em posse do colecionador Claude Bernès. Rapidamente se torna parte do meio artístico, muito além dos círculos russos, e pode garantir certa renda através de traduções.

Durante o *Salon d'Automne* de 1908, fica entusiasmada com Henri Matisse, que havia acabado de abrir sua escola, em um antigo convento no *Boulevard des Invalides* (atual museu Rodin). Vassilieff se torna sua aluna e instala-se na academia, onde divide seu sótão com a colega de classe Olga Meerson (1877-1929), outra artista desaparecida da história. (SPURLING, 2009, p. 24). Para financiar sua estada na cidade, a jovem pintora torna-se correspondente de vários jornais russos e, em 1909, entre outras coisas, compromete-se a traduzir textos de Matisse para a revista de vanguarda em Moscou *La Toison d'or*. Assim, ela se insere em vários níveis da vida artística e cultural da época: academias e escolas de arte, periódicos em arte e revistas, cafés e espaços alternativos de exposição. No mesmo ano, exhibe pela primeira vez no *Salon des Indépendants*, onde conhece o famoso estilista e colecionador Paul Poiret e o poeta e crítico de arte André Salmon, amigo íntimo de Picasso, Braque e Apollinaire, com quem logo faz amizade - adentrando em tempo recorde nos círculos mais vanguardistas do momento. Vassilieff se revela rapidamente capaz de assimilar as revoluções da arte do início do século XX. Em suas naturezas-mortas do ano de 1909, ela procura uma estrutura de espaço cézanniana, compondo o volume com um toque acentuando a geometrização dos objetos, envolvendo jarros negros, maçãs e mesas.

Adentra com experiências cubistas por volta de 1910, de maneira a cortar os corpos em volumes baseados nas aulas que fez de anatomia, como nesse desenho em carvão (Fig. 126), ou misturando-os em fundos sem perspectiva e com muitos tons de cores. Com isso, ela passeia pelo Orfismo, praticando assim uma forma de síntese, dando origem a um cubismo sensual e animado (Fig. 127). Encontraremos esse gosto pelo volume muito estruturado e pelo uso gráfico da cor em muitos de seus trabalhos futuros.

No entanto, ela não participa ativamente dos grupos e exposições cubistas, não aparece na famosa sala 41 do *Salon des Indépendants* de 1911, que reúne Archipenko, Delaunay, Duchamp, Gleizes, La Fresnaye, Léger, Le Fauconnier, Metzinger e Picabia - um grupo inteiramente masculino - nem nos salões da *Section D'or* de 1912 e de 1913, nem mesmo na última exposição dedicada ao movimento cubista, ocorrida em 2018 no *Musée National d'Art Moderne*. Ela parece lutar para realmente integrar os grupos de vanguarda e expor com eles. Braque e Picasso lideravam um dueto solitário, seguidos pelos “cubistas de salão”. O grupo de Puteaux, fundador da *Section D'or* - que se reunia regularmente no *Closerie des Lilas* e apoiado por Apollinaire, cuja abordagem plástica do cubismo era muito filosófica e integrava conceitos de tempo, ciência e física - era um grupo estritamente masculino.

³²⁹ A emancipação das mulheres e a igualdade de gênero seriam alcançadas, para essas feministas, através da educação e do acesso ao conhecimento. A importância da cultura e das escolas para todos irrigaria os movimentos comunistas, niilistas, anarquistas, supremacistas, construtivistas e, finalmente, revolucionários, nos primeiros anos da revolução russa.

³³⁰ Escola privada de arte, ativa entre 1888 e 1914, onde também estudaram as artistas Emily Carr e Liubov Popova.



Fig. 126 – Marie Vassilieff.
Nu Cubiste, 1920.
 Carvão sobre papel.
 © Galerie Françoise Livinec.

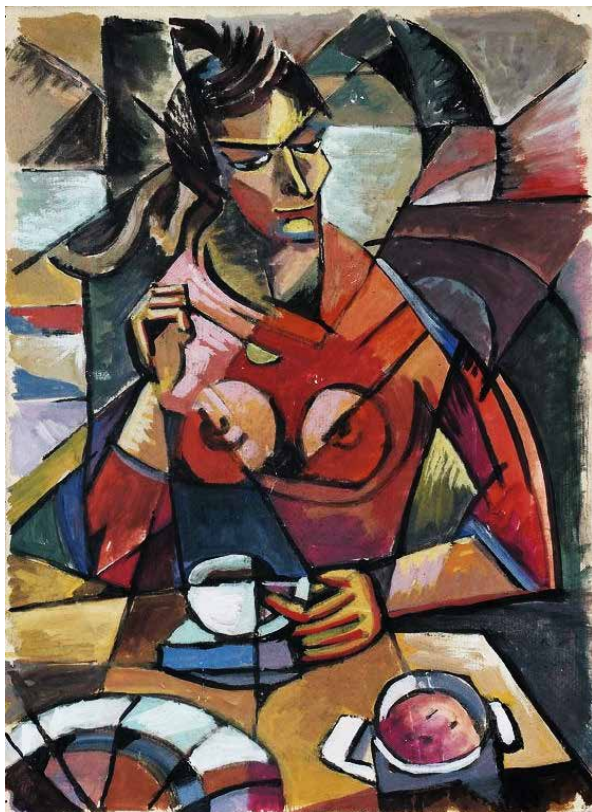


Fig. 127 – Marie Vassilieff.
La tasse de thé, sem data.
 Guache em papel cartão. 35 x 25cm.
 Coleção privada alemã, obra vendida em leilão em 2007.
 Fonte: <https://cutt.ly/JxiQciN>

Vassilieff foi lembrada, até bem pouco tempo e na melhor das hipóteses, como a dona de uma cantina, montada em seu próprio ateliê, no coração de Montparnasse dos anos loucos, onde Picasso, Matisse, Braque e outros vinham tomar um cálice de vinho com sopa – às vezes sem pagar nada. Ela integrou pintura, escultura, costura, modelagem, música, dança, teatro, vida e arte. Mas também buscou reconhecimento intelectual. Em 1910 fundou com outros compatriotas a Academia Russa de Pintura e Escultura, que se tornou um local de troca importante no meio artístico, oferecendo um espaço e a legitimidade do educador. Seu ensino modernista sobre o cubismo e a atmosfera da academia atraiu muitos artistas como Marc Chagall, Chaïm Soutine, Chana Orloff (1888- 1968), Ossip Zadkine e Jacques Lipchitz.

Mas no ano seguinte, depois de organizar um evento para ajudar a escola, foi acusada de desviar fundos, renunciando imediatamente (SPURLING, 2009, p. 31-32). Funda então, em novembro de 1911, sua própria academia de arte, em seu estúdio na *Avenue du Maine*, onde hoje se encontra a *Villa Vassilieff*, um centro particular de estudos, com bolsas anuais para artistas residentes, espaço de exposição e pesquisa. Originalmente a pequena vila sem saída abrigava vários apartamentos de artistas, feitos com divisórias de materiais recuperados da Exposição Universal de 1900.

A Academia Vassilieff era gratuita; os alunos não recebiam um ensino no sentido acadêmico do termo e podiam trabalhar de acordo com seu ritmo. O local torna-se um importante ponto de encontro, frequentado à exaustão por Braque, Juan Gris, Picasso, Matisse, mas também por Blaise Cendrars, Andre Salmon, Maurice Utrillo, Max Jacob, Brancusi, o músico Erik Satie, o fotógrafo Marc Vaux, entre outros. Como artista, ela produz colagem, desenho, pôsteres comerciais em estilo *art deco*, pintura cubista, figurinos e bonecos com a efígie de seus amigos artistas. É também um local de debate e emulação intelectual: Fernand Léger realizou lá duas conferências sobre arte moderna, em 1913 e 1914³³¹.

Fatidicamente, a Primeira Guerra Mundial mudará a vida do bairro de Montparnasse - e de Vassilieff. A partir de 1916 muitos artistas e escritores voltam de batalhas para a cidade, feridos e doentes. Jean Metzinger, pintor e teórico do movimento cubista, foi reformado nesse mesmo ano. O poeta Blaise Cendrars retorna com seu antebraço direito amputado e Cocteau, mesmo isento do serviço militar, havia passado o inverno de 1915 a 1916 em Flandres, no comboio de ambulâncias da Cruz Vermelha, resgatando feridos na linha de frente, retornando em finais de julho de 1916. Em Montparnasse, onde os aluguéis eram mais baratos, uma comunidade cosmopolita vive à margem da guerra, por vezes na miséria. Modigliani, que não raras vezes bebeu para esquecer a fome, pinta na oficina de Moïse Kisling. No número 3 da *Rue Joseph-Bara*, o expatriado Soutine segue seu caminho solitário. O búlgaro Jules Pascin pinta nus em série, enquanto Foujita apresenta sua primeira exposição na galeria *Chéron*.

Tocada pela pobreza de seus amigos e pelo toque de recolher que aniquilava a vida noturna boêmia de seu bairro, Marie Vassilieff decide abrir uma cantina em seu estúdio. Listada como um espaço privado, acaba podendo ficar aberta a noite toda, diferente dos cafés e clubes noturnos. Mais do que refeições vendidas por poucos centavos, é também um local de música e dança que a pintora russa oferece à comunidade artística parisiense (KLÜVER e MARTIN, 1989, p. 71). A cantina se transforma em ponto de encontro, onde artistas, soldados de licença e escritores vêm jantar, beber, conversar e dançar. Até mesmo Trotsky e Lênin podiam ser vistos sentados em cadeiras recuperadas dos mercados de pulgas, iluminadas pelas lanternas de luzes com papéis coloridos que decoravam o espaço central a céu aberto – como ainda é hoje, entre folhagens ao estilo de um pergolado que se forma entre as paredes do prédio duplo.

331 O conteúdo da conferência de 1914, "Realizações pictóricas atuais, palestra realizada na Academia Wassillieff", é publicado em *Les Soirées de Paris: recueil mensuel*, editado por Guillaume Apollinaire, Paris, *Librairie Eugène Rey*, 15 de junho de 1914, p. 349-356.

É na cantina, em 14 de janeiro de 1917, que ela tem a ideia de organizar, com a ajuda de Max Jacob, o famoso jantar em homenagem ao retorno dos pintores Braque e Léger, sobreviventes dos campos de batalha. Durante a guerra, Braque foi ferido na cabeça e Léger intoxicado por gás nas trincheiras, sendo então enviados para casa pelo exército. Existem diversas histórias, testemunhos e desenhos diferentes deste evento. Os convidados são Marcelle Lapré e Georges Braque, Max Jacob, Matisse, Picasso e Emillienne Pâquerette Geslot, Modigliani, Léger, Cendrars, Juan Gris, Beatrice Hastings, Walther Halvorsen, Alfred Pina, Andre Derain, Cocteau e Ortiz de Zarate, para não mencionar várias chegadas e saídas de outros que participam da animação daquela noite. O episódio permaneceu vivo na memória de vários desses artistas, como um momento notável ao reunir tantos, no coração da guerra, após o retorno de uns e antes de outras partidas (como a de Picasso e Cocteau, por exemplo), e antes de chorar as mortes, em especial a de Apollinaire, que ocorreria no ano seguinte.

A história sobre sua pintura (Fig. 128) do evento conta que os convidados estavam se preparando para jantar um peru assado quando Modigliani adentra o recinto. É quando o escultor Alfred Pina, o novo e ciumento amante de sua ex-namorada, a poetisa Beatrice Hastings (1879 - 1943), puxa uma arma. Vassilieff salta em frente a Modigliani, empurrando-o para fora da porta. Não é de admirar que que o artista Tsuguharu Foujita tenha proclamado no ato: “o nome de Marie Vassilieff permanecerá na história de Montparnasse”. Nenhuma arma é disparada, todos seguem bebendo, Beatrice aquieta Modigliani e Pina e a noite segue seu curso.



Fig. 128 - Marie Vassilieff. *Banquet Braque*, versão de 1929. Guache sobre papel cartão, 23,7 x 31,2cm, coleção privada de Claude Bernès.

Vassilieff é lembrada principalmente por causa da cantina, que duraria do final de 1914 até meados de 1917. Antes de fechar, durante o inverno de 1915-1916, ela viaja à Rússia por razões familiares. Nessa ocasião, participou da *Dernière exposition futuriste de peintures 0.10* (*Última exibição futurista de pinturas 0,10*), organizada por Kasimir Malevich, Jean Pougny e Ivan Klioune, na Galeria Dobychina em São Petersburgo - a epifania do suprematismo. No ano seguinte, no *Salon d'Antin*, organizado por André Salmon e Paul Poiret, ela expôs suas telas e seus bonecos ao lado de *Demoiselles d'Avignon*, de Picasso.

A atmosfera teatral, pré-dadaísta, onde se encontram Jean Arp, Arthur Cravan, Edgar Varèse, Moïse Kisling, os suecos Melcher Melchers (compositor) e Rolf de Maré (coleccionador e diretor de companhias de dança), as boas refeições e as festas acabaram por eclipsar os desenhos, os bonecos, as pinturas cubistas e as aulas de Vassilieff? A leitura de alguns registros e memórias sugere uma primeira camada de explicação: os frequentadores da cantina eram em sua maioria homens, que escreviam sobre eles mesmos, numa espécie clube de auto apreciação colaborativa entre pintores, escritores, críticos de arte, poetas e editores de revistas. As mulheres que encontramos nesses testemunhos do período são principalmente companheiras, com poucas exceções. Vassilieff é praticamente a única artista mulher desse círculo na época. Suas compatriotas se espalharam: Sônia Delaunay fica na Espanha e em Portugal durante toda a guerra; outras retornaram à Rússia revolucionária.

Sua gravidez, no início de 1917, e a falta de recursos familiares após a revolução, a impedem de continuar a movimentar o espaço. Alguns meses depois, nasce seu filho Amar, mais conhecido como Pierre. As madrinhas são Natália Goncharova e Jeanne Léger. Essa última ajudou Vassilieff cuidando da criança no início de 1919, quando foi acusada de ser uma espiã bolchevique e ficou presa por alguns meses em Mélnon. A cantina voltaria a ser reaberta em 1929, próximo à Grande Depressão.

No final da guerra, após sua libertação, a artista tornou-se cada vez mais interessada nas artes aplicadas. Ela desenha roupas e móveis, inclusive para a Primeira Exposição Russa de Artes e Ofícios na *Whitechapel Gallery*, de 1921 em Londres e na Grande Exposição de Arte Decorativa de 1925, em Paris. Além disso, criou muitos bonecos com retratos de celebridades (Fig. 129) que, lançados por Paul Poiret, a tornaram famosa na época, vindo então a projetar o frasco do perfume *Arlequinade - Nouveau parfum de Rosine*, em 1923, e que ainda hoje tem seu design erroneamente atribuído a Julien Viard (Fig. 130).



Fig. 129 – Marie Vassilieff.
Poupée-portrait Matisse et Picasso, 1922.
Foto de Pierre Delbo.
Coleção Claude Bernès.

Fig. 130 – *Arlequinade* (1923), perfume de Rosina e Paul Poiret. Frasco desenhado por Marie Vassilieff, vendido recentemente por cerca de 1.200 euros.

O cubismo parece ter morrido junto aos corpos destroçados nas trincheiras de 1914. O "retorno à ordem" marca a pintura de Derain, Braque e outros. Marie Vassilieff não participa deste movimento, e desenvolve uma prática atípica na paisagem artística da década de 1920. Sem uma perspectiva estrita, adota uma geometria simbólica, inspirada nas tradições folclóricas e nas esculturas africanas, empregando um estilo com formas simplificadas e arredondadas, usando cores brilhantes e temáticas inspiradas na maternidade e no fascínio por bonecos e pela infância.

É dessa época, enquanto era apoiada de perto pelo amigo Fernand Léger, a pintura *Criança russa com brinquedo*, que veio a leilão pela Sothebys em 2007, prevendo valor de venda entre 80 e 120 mil dólares, mas acabou sendo vendida por 824 mil. No registro de procedência observa-se que teria feito parte da coleção do escritor Arthur Miller, comprada em 1948 diretamente da artista (Fig. 131)

Para a cervejaria *La Coupole*, um dos lugares mais frequentados de Montparnasse entre as duas guerras, ela pinta dois painéis decorativos que ainda podem ser vistos hoje e fabrica a boneca *La Coupole*, em 1924. Nesse mesmo ano monta seu estúdio na Rue Froidevaux. De 1920 a 1925, dirige a oficina sueca de dança de Rolf de Maré, localizada no teatro *Champs-Élysées*. O teatro passará a ocupar um lugar importante em sua vida: colabora com Fernand Léger na direção da oficina de figurinos do balé *La Création du monde*, em 1923, e para o *Olympic Ball*, um baile de fantasia organizado em 1925 pela União de Artistas Russos em Paris. Ela também trabalha com Foujita em 1924, durante a realização de figurinos do Torneio Singular dos Balés Suecos; cria para o baile da Ursa Maior em 1925 e para o Baile Pagão no ano seguinte. Projeta e faz bonecos para a peça futurista *Pantomime* de Marie Ricotti e Enrico Prampolini (1927). Como podemos observar, sua produção se assemelha a de outros artistas pouco lembrados, que da mesma forma combinaram arte visual com teatro, cenário, figurinos, bonecos e marionetes: Jeanne Forain (1865 - 1954) em seu teatro *Nabots* (1904), Hannah Höch, Fortunato Depero, Sophie Taeuber-Arp e o teatro de marionetes de Philippe Soupault e Henri Gad.



Fig. 131 - Marie Vassilieff. *Russian child with a toy*. 1920 (circa). Óleo sobre tela. 67,6 x 68,6 cm. Coleção particular. Fonte: Sotheby's.

Numerosos eventos sociais e bailes para artistas foram realizados nessa época; o cartaz abaixo foi desenvolvido pela artista para um desses eventos beneficentes aos artistas emigrados russos da Revolução Bolchevique. Marie Vassilieff os precedeu, quando chegou a Montparnasse em 1907, abriu seu próprio ateliê em 1912 e colecionou obras de Chagall, Modigliani, Picasso e Léger, suspendendo suas atividades somente enquanto foi enfermeira da Cruz Vermelha Francesa durante a Primeira Guerra Mundial. Ela exibiu seus fantoches em Londres em 1920 e em Paris em 1923; eles foram obviamente a inspiração para este pôster de 1924. Aqui, o maestro que lembra as linhas em art déco do perfume “Arlequinade”, levanta sua batuta, anunciando que a sinfonia vai logo começar (Fig. 132).



Fig. 132 - Marie Vassilieff. Poster impresso de evento de arte com baile. 1924. 115,6 x 77,3 cm.
Fonte: https://www.invaluable.com/auction-lot/2me-AAAA-Bal-Bullier.-1924._21D4FD9AE7/.

Em 1930, Vassilieff se uniu a Geza Blattner, titereiro húngaro, pintor, educador, cenógrafo e fundador do teatro *Arc-en-Cien* (Arco-Íris), para projetar os bonecos e o cenário de uma peça de mistério erótico. Artistas de todas as partes se reuniram a eles: Constantin Detre, Sándor Toth, Paul Jeanne, Frédéric O'Brady, Sigismund Walleshausen. Até a Segunda Guerra, Blattner realizou mais de 70 produções experimentais, “grotescas” ou estéticas de pantomima com seus bonecos, incluindo mais tarde mistérios clássicos e uma variedade de obras dramáticas.

Por volta da mesma época conhece Claude Duboscq e Philippe-Marie Keller, casal de musicistas envolvidos com irmandades místicas cristãs (*Misère Noir*, *Rosace* e *Pauvreté Claire*), e juntos realizam ballets e musicais em prol dos mais miseráveis. Durante esses anos, exhibe regularmente pinturas, bonecos, figurinos, artes gráficas e outras criações nos salões (*Salons d'Automne, des Independents, de l'Araignée à la Galerie Devambez, Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, Salon des Tuileries*) e nas galerias parisienses (*Chez Martine* e *Chez Rolande-Paul Poiret, Mots et Images, Zak, Fermé la Nuit, Granoff*), sem ser representada por nenhuma delas continuamente. Chega a colaborar com o *Ballet Mercure*, que marca o nascimento do surrealismo.

No entanto, permanecerá totalmente estranha ao movimento surrealista e aos “ismos” em geral – ainda que insira uma crescente tendência ao místico em seu trabalho, combinando ícones russos com arte popular e folclórica, expressionismo com arte soviética. Sua história se junta à de muitas artistas: a partir de sua sistemática exclusão entre movimentos a qual seus parceiros muitas vezes estavam, elas acabavam construindo suas experiências na margem, flinando de um estilo para outro, de um meio para outro, entre diversos materiais e formatos, aumentando sua lacuna, principalmente, em relação aos críticos e historiadores de arte tradicionais.

A década de 1930 é marcada por sobrevivência, exibindo em espaços menos visíveis e se aventurando na criação de móveis antropomórficos. Ainda produz importantes realizações: alguns projetos para o *La Coupole* em 1935, como duzentos bonecos de luz para um baile anual, que arrecadava fundos para artistas carentes; figurinos para o *Art et Action* de Louise Lara (1876 - 1952), lançado na Exposição Internacional de 1937, mesmo ano em que projeta, junto com René Péro, um grande painel para a estação de trem de Montaparnasse. Por recomendação de Jean Cocteau, expõe na galeria de Peggy Guggenheim em Londres. Essa prolífica obra envolve uma grande dificuldade: muitos objetos e projetos não levam assinatura e assim, ainda que prestigiados na época, não são hoje facilmente identificáveis. Sua situação financeira se torna alarmante e ela chega a anunciar que liquidaria suas obras e se tornaria serviçal doméstica. Imprime um cartão de visita, ofertando seus dotes como uma espécie de faz-tudo, com uma ironia transpassada de verdade, o *carte de visite d'artiste* mais desolador que talvez já tenha sido criado (Fig. 133).

Em 1938 Vassilieff deixa Paris para se estabelecer em Cagnes-sur-Mer. Lá, ela pinta cenas religiosas, flores imaginárias e uma série de desenhos eróticos. Posteriormente, voltará a morar em Paris imediatamente após a guerra, no 10º distrito, apoiada pelo filho, que lhe daria vários netos. Ela imagina e projeta diferentes capas para suas memórias, sob o título de *La Bohème du XX siècle*, um projeto literário que a anima há alguns anos e que Cocteau escreveria o prefácio, mas que não será publicado durante sua vida (CRESPELLE, 1962, P.184). De volta a cidade luz, em 1949, faz um serviço de mesa em cerâmica policromada, como parte de um pedido de Edmond Didier, em colaboração com a oficina de cerâmica de Lafourcade. Produz estatuetas hiper sexualizadas, que apresenta no *Salon des Independants* após uma

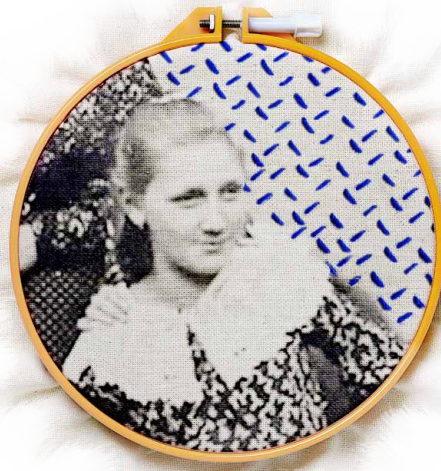
longa ausência. No mesmo ano, Marc Vaux - um dos mais importantes fotógrafos de arte da Paris na época -, retrata notavelmente muitos bonecos de Vassilieff, e organiza em seu "Lar de ajuda mútua aos artistas e intelectuais de Montparnasse", sua primeira retrospectiva: "Homenagem a Marie Vassilieff, pintora dos grandes tempos de Montparnasse: pinturas, máscaras, desenhos, cerâmica".

Em 1953, esquecida inclusive por amigos que um dia alimentou, aposenta-se na *Maison Nationale des artistes* de Nogent-sur-Marne, uma instituição privada que acolhe artistas e suas viúvas na idade avançada. Ela segue expondo quase todos os anos, até sua morte em 14 de maio de 1957. Marie Vassilieff foi a primeira mulher residente admitida na instituição por causa de sua carreira e não por ser casada com um artista.



Fig. 133 – Cartão de Visitas. Lê-se:

"Marie Wassilieff, pintora, escultora, decoradora. Após um quarto de século de atividades artísticas, conhecida em toda a Europa, derrotada pela atual situação das coisas, suspendeu até segunda ordem sua profissão de artista, liquidando em 100% suas obras em seu Atelier, na 37 rue Froidevaux, em Paris (14º distrito), sempre a partir das 16hs, de segunda a sábado e colocando-se a disposição para FAZER DE TUDO. Podemos comer, rir e conversar sobre isso, estou por aqui. Sejam bem-vindos. A partir de 1º de fevereiro". Fotografia pessoal, acervo *Villa Vassilieff*, Paris, junho de 2019.



Ida Sofia Maly (1894 – 1941)

Expressões em arte produzidas por pessoas institucionalizadas como neuro-divergentes borram as margens entre os estudos psiquiátricos e a crítica em arte desde a primeira metade do século XX, com especial atenção após Jean Dubuffet iniciar sua famosa coleção em *Art Brut* (*Outsider/Raw Art*). Semelhante ao que ocorre nos movimentos conhecidos da vanguarda, essa categoria marginalizada de arte também possui suas estrelas, com destaque a nomes masculinos como os de Adolf Wölfl e Johann Hauser. As tendências modernas apropriaram-se da loucura como expressão máxima da criatividade e originalidade, impulsionada por uma aversão à arte tradicional. Entretanto, no entorno das análises formais das obras e das análises quanto ao prisma da medicina, ainda faltam pautar considerações históricas e sociais para ampliar essas perspectivas.

Bem menos conhecida, um dos nomes que vem integrando algumas exposições nos últimos dez anos sobre arte *outsideré* é da austríaca Ida Maly, que teve uma existência criativa saudável até determinado ponto de sua vida. Maly tinha propensão as artes desde criança, mas não foi uma autodidata. Ela estudou na Escola de Arte Estatal em Graz (1910); depois na Escola de Artes Aplicadas de Viena (cursos com Oskar Strnad e Franz Cizek, até 1915); posteriormente realizou estudos e pesquisas em arte em Munique, Berlim e Paris. Viveu como uma mulher moderna entre várias capitais e chegou a trabalhar como pintora e atriz - até ser internada em 1928 no Sanatório de Am Feldhof, na cidade de Graz.

Lá ela ficou enclausurada por treze anos, sob o diagnóstico de esquizofrenia - não sem antes ter sido listada e classificada como "artista degenerada" pelo regime nazista. Em 20 de fevereiro de 1941 ela foi uma das milhares de pessoas "eutaniadas" no programa Aktion T4³³². Considerada "indigna de viver", foi transferida junto com outro grupo para o centro de extermínio do Castelo de Hartheim, onde foram mortas cerca de trinta mil pessoas oriundas de hospitais psiquiátricos, asilos e orfanatos da Áustria, Alemanha, Eslovênia e regiões próximas anexadas.

Nada se sabia sobre sua vida asilar. Algumas de suas obras sobreviveram graças à uma amiga, Martha Newes, que enquanto foi permitido, a visitou e levou materiais para pintura e desenho durante o período em que esteve institucionalizada. Na obra *Freundin* (Fig. 134), vemos uma aquarela onde a figura de uma mulher moderna se apresenta como protagonista, o rosto

³³² T4 era uma abreviação de *Tiergartenstraße 4*, endereço em Berlim da sede administrativa da *Gemeinnützige Stiftung für Heil- und Anstaltspflege*, um nome pouco apropriado para os seus propósitos, traduzido para o português como "Fundação de caridade para cuidados institucionais". Além do Castelo de Hartheim, havia outros cinco locais destinados ao extermínio dessas pessoas, que contabilizam, segundo estudos recentes, aproximadamente 200 mil vítimas.

elegante e o corte de cabelo curto fazem referência à sua vida nas capitais. Os olhos estão fechados, como se sonhasse por uma saída. Uma espécie de veículo ou carroça aparece ao fundo, o lugar do travesseiro, onde podemos ver três rodas.

Um dos motivos do esquecimento de Maly como artista é o mesmo do esquecimento das demais vítimas dos programas de eutanásia Aktion T4, que por muitos anos - e ainda hoje - é assunto polêmico e causa de desconforto diante dos sobrenomes envolvidos - não estamos falando de judeus outros perseguidos pelos nazistas, mas de pessoas que já eram, de alguma forma, excluídas pela sociedade e por vezes, pela própria família de origem alemã. Algumas eram tuteladas pelo estado, como idosos e crianças doentes, gerando gastos inconvenientes ao regime de Hitler. Outros eram de origem muito pobre; sendo seus familiares enganados sobre seus destinos e falecimento, tendo sido obrigados a pagar, inclusive, por custas funerárias falsificadas. Também existem aqueles que foram convenientemente esquecidos. Foram homicídios cometidos contra pessoas da própria comunidade alemã e austríaca, incluindo inválidos que haviam servido na Primeira Guerra. Foram necessárias duas gerações para que histórias e documentos não destruídos pudessem ressurgir de sótãos empoeirados.



Fig. 134 - Ida Maly. *Freundin* (Namorada), 1930.
Aquarela, 22,5 x 18,8cm.
Galerie bei der Oper/Viena.

Após a Segunda Guerra Mundial, a obra de Ida Maly ficou praticamente esquecida. Parece ter sido crucial que sua irmã Paula Maly, pintora e integrante ativa do Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães (NSDAP), viesse a falecer na década de 1970 para que seu nome pudesse ressurgir, aos poucos. Paula teria se adequado às regras de arte desejadas, expondo mediocrementemente durante a época do regime e lecionando em uma escola para “boas moças”, e foi a responsável direta pela internação da irmã, alegando agressividade e mau comportamento.

Com a derrota do fascismo, em muitos países foram feitas tentativas de retomar o desenvolvimento cultural anterior a 1938, nem sempre com sucesso. Os efeitos de anos de isolamento, a miséria, destruição e a falta de informação foram desastrosos para a cultura dos anos subsequentes. Para os artistas sobreviventes, alguns no exílio, já era tarde demais para recuperar o tempo e alcançar alguma relevância internacional. O empobrecimento e o suicídio foram o fim trágico de muitas biografias. Segundo estudos que troquei com uma colega que está produzindo um trabalho rigoroso sobre essa artista, a Áustria oficialmente fez muito pouco esforço para trazer os expulsos de volta e praticamente nada para dar-lhes pelo menos uma reparação parcial³³³. Imediatamente após o fim da guerra, o clima intelectual melhorou, mas a partir de 1948, “velhos clãs” e suas tendências fascistas recuperaram o poder e a influência³³⁴.

O modernismo mais uma vez se viu em uma posição *outsider*. Foi apenas no final da década de 1960 que uma abertura foi finalmente estabelecida na região. No caso da Estíria, e mais particularmente em Graz, a universidade e todo o sistema de medicina ainda era controlado por antigos nomes e famílias que estiveram diretamente envolvidos nos casos de extermínio de pacientes e asilados.

Nascida em Viena em 1894, Ida Franziska Sofia Maly logo se mudou com sua família para Graz, onde ela e a irmã mais velha estudaram na Landeskunstschule e na Academia Estatal Imperial. Querendo alçar vôos maiores, volta a estudar arte em Viena em 1915, mas não conclui os estudos, vivendo de biscates e dando aulas, completamente independente da família. Ela chega a viver, trabalhar e estudar em Berlim e Paris por alguns períodos, onde retrata pessoas nos cafés, como no *La Rotonde*. De acordo com as tendências de estilo da época, seu trabalho mostra abordagens ao Expressionismo, Orfismo, Nova Objetividade e Art Déco. Ela faz cópias de obras para estudos (existe uma reprodução de Leda e o Cisne, de Cézanne), trabalha com restaurações, encomendas gráficas e ex-libris.

É difícil rastrear seus trabalhos, sendo recentemente catalogadas cerca de 250 obras. O que não foi destruído, na sua maioria, se encontra em coleções privadas. Alguns haviam sido, provavelmente, adquiridos de forma ilícita durante sua internação, e somente agora as instituições em arte locais estão solicitando doações, que podem ser feitas de forma anônima.

Por algum período, a artista vive e estuda com sua irmã Paula em Munique, a convite de sua melhor amiga, a atriz Martha Maria Newes (1894 – 1984). Paula retorna para casa logo

³³³ As pesquisas recentes sobre esse período datam a partir de 2001, tanto no que se refere a questão cultural, de artistas perseguidos, na resistência ou mortos, como no que se refere a questões psiquiátricas, ao envolvimento médico asilar na Aktion T4. São questões multidisciplinares que se cruzam, entre estudiosos em arte, história, medicina, sociologia e jurisprudência. Destaco os esforços de Anna Lehninger, Günter Eisenhut, Günther Holler-Schuster, Peter Weibel, Tom Matzek e Brigitte Kepplinger.

³³⁴ Desde 1938 a cidade de Graz estava profundamente envolvida no programa nazista de “eutanásia” conhecido como Aktion T4. Uma “Sociedade de Eugenia” já existia por lá desde 1924 - em 1934, contava com 154 membros da universidade de medicina. As vítimas austríacas do T4 Aktion foram gaseadas no Schloss Hartheim (Castelo Hartheim), perto de Linz, Alta Áustria. Entre essas vítimas estavam pelo menos 1177 pacientes do Am Feldhof (onde Maly esteve internada por 13 anos). No final de 1941 foi fundada a “Kinderfachabteilung” (departamento infantil). Mais de 200 crianças foram mortas entre janeiro de 1942 e maio de 1945, por fome, overdose medicamentosa ou deixadas expostas ao frio. Um grupo de trabalho interdisciplinar organizado pela faculdade de medicina de Graz vem investigando esses assassinatos pela primeira vez (2019). Historiadores do grupo registraram as publicações de membros da Faculdade de Medicina de 1938 a 1945. Um diretório biográfico, incluindo informações sobre todos os cientistas que trabalharam em faculdades médicas na Áustria de 1938 a 1945 está sendo produzido e todos os membros do Graz já foram registrados. 86% dos professores foram demitidos imediatamente após a guerra, no entanto, muitos ex-nazistas foram reempregados a partir de 1952. Nenhum dos médicos das instituições locais que participaram do assassinato de pacientes prestou contas nem foram julgados.

em seguida. Em Munique, Ida Maly frequenta um círculo teatral moderno, bastante conhecido, chegando a atuar. Irá manter um relacionamento lésbico com Tilly Wedekind ((1886 - 1970), atriz e escritora, irmã de Martha e viúva do famoso dramaturgo e antecessor do Teatro do Absurdo, Frank Wedekind. Esse dado biográfico é geralmente obscurecido nos registros atuais. Durante minha pesquisa sobre as vítimas mulheres da Aktion T4, encontrei outra artista desse mesmo grupo teatral. Apesar de nunca ter tido problemas mentais, a atriz e diretora do *Neues Theater*, Emmy R. (1883 - 1944) foi internada em um sanatório por defender ideias contrárias ao nazismo, e incluída posteriormente na lista para execução. Olga Benário também consta dentro das listagens desse mesmo programa de extermínio, inicialmente destinado apenas aos doentes mentais³³⁵.

Ida Maly engravida e tem uma filha em 1921, de pai desconhecido. Em 1923, sem conseguir conciliar o papel de mãe solteira com sua precária situação financeira, entrega sua filha Elga para adoção a um casal de camponeses de Graz. Isso teria desencadeado crises de culpa recorrentes e uma severa depressão, da qual nunca se recuperava plenamente. Os breves textos disponíveis até agora citam isso como um dos prováveis motivos para o surgimento da esquizofrenia. Entretanto, se considerarmos que ela manteve um relacionamento com Wedekind, que era viúva de um conhecido promíscuo e portador de sífilis, é possível que possa ter desenvolvido alguma forma de neurosífilis, que se manifesta após alguns anos e e que pode ter se agravado depois da gestação e parto.

O corpo de trabalho salvo da década de 1920 mostra estudos de nus e mulheres, em uma ruptura com os clichês de papel socialmente determinados e abolição de uma identidade de gênero tipicamente feminina. Existem pelo menos duas obras conhecidas em que a artista se representa com roupas masculinas. Já o autorretrato onde aparece vestida de palhaço, sob o título *Trübe Ahnungen* e datado do ano de sua internação (1928), é particularmente estranho, ainda mais se considerarmos a tradução e interpretação de seu título. Ela está em primeiro plano, num cenário urbano, mas o olhar é de desconfiança e melancolia. A composição faz do uso de uma paleta de cores moderna, chamando a atenção para o design da gravata. A placa no prédio atrás de si, que está com a porta escancarada, fala em uma casa para pobres ou para crianças destituídas (*Armenhaus*, Fig. 135), mas também pode significar um espaço de pobreza, não só material.

Ainda assim, conhecendo hoje o histórico de envolvimento de sua família com o nacional socialismo, sua indesejada sexualidade FLUÍDA e profissão como artista degenerada³³⁶, é possível que tenha sido diagnosticada de acordo com um sentimento “anti-moderno”, sem mencionar questões sociais familiares e políticas mais complexas. Em 1928, sem conseguir se manter sozinha, Ida Maly voltou para Graz e morou com sua irmã Paula na casa da família, em Villefortgasse 7. É nesse mesmo ano que ela acaba sendo diagnosticada e institucionalizada no sanatório local.

A modernidade na Estíria, que é a região centro-oriental da Áustria, manteve estreitas relações com as maiores metrópoles da arte da época, especialmente Munique. Todos os movimentos foram representados, do surrealismo e expressionismo à pintura abstrata. Mas esse florescente desenvolvimento foi interrompido e aniquilado pela situação política. Para além disso, os asilos e instituições psiquiátricas espalharam-se pela Europa e, em especial a Alemanha e Áustria, estiveram em sintonia com ideais higienistas e eugenistas. Assim, além de internarem "doentes mentais", despossuídos e tipo “não-
335 Veja em <https://www.t4-denkmal.de/Emmy-R> e <https://www.t4-denkmal.de/Olga-Benario-Prestes>. Outro local de pesquisa online sobre o assunto é <https://www.gedenkort-t4.eu/>. Para pesquisas sobre o Castelo de Hartheim especificamente, um dos seis locais da T4, existe um site e memorial específico, com bastante material historiográfico disponível, inclusive artigos para download. Em <http://www.schloss-hartheim.at/>.

336 Diversos artistas listados foram proibidos de trabalhar, seja produzindo arte ou dando aulas.

sociais”, também segregaram mulheres consideradas “não aderentes” aos estereótipos femininos impostos pela sociedade. O modelo esperado de mulher voltou a ser o de esposa e mãe, e qualquer outro comportamento era considerado anormal e desviante, assim como a tentativa de independência econômica ou o desejo de se realizar profissionalmente.



Fig. 135 - Ida Maly. *Trübe Ahnungen (Premonições Sombrias - Autorretrato)*, 1928.

Aquarela e tinta sobre papel vegetal, 29,5 x 20,7cm.

Coleção privada © Neue Galerie Graz.

Foto: Universalmuseum Joanneum /N. Lackner.

Esse parece ser exatamente o caso de Ida Maly. As situações que agravaram sua condição foram a precariedade econômica, o distanciamento da cidade natal, a dificuldade emocional para com o destino da filha considerada ilegítima e a discriminação familiar sofrida. Além disso, com a anexação da Áustria à Alemanha, foi reforçado o Código Penal que considerava a homossexualidade um crime: entre 1938 e 1943, somente na cidade de Viena foram presos 1.162 homens e 66 mulheres. As possibilidades emancipatórias da chamada "nova mulher", tão característica do modernismo, foram extintas. O governo dos nacional-socialistas teve um efeito catastrófico na arte, com a expulsão, aprisionamento e morte de artistas e colecionadores judeus e simpatizantes, a proibição da arte moderna e a imensa miséria advinda da guerra.

No dia 11 de fevereiro de 1941, a mãe de Ida Maly recebeu a notícia de que ela havia sido transferida para o Castelo Hartheim “com base em despacho ministerial (...) e chegou aqui em segurança”. Afirma ainda que “visitas não são permitidas, por motivos relacionados com a defesa do Reich”. Para tanto, foi utilizada uma carta padrão pré-imprensa, à qual foram acrescentados apenas alguns detalhes individuais, como data, número de

registro, endereço do destinatário, dados familiares e nome do paciente (Fig. 136). Esclarece ainda que não seriam fornecidas informações por telefone e que quaisquer alterações do estado do paciente seriam comunicadas o mais rapidamente possível.

É provável que Maly tenha sido assassinada no mesmo dia que chegou ou no dia seguinte, como hoje são conhecidos os detalhes no âmbito da “Ação T4” que ocorriam no local³³⁷. No dia 20 uma nova notificação é recebida pela família, com uma certidão declarando pneumonia como causa da morte. Como aconteceu com todas as vítimas locais, seu corpo foi queimado. As cinzas eram jogadas no Danúbio ou enterradas na propriedade.

Os parentes então recebiam, em sua maioria, documentos médicos fictícios com pistas enganosas sobre as causas de morte e certidões de óbito falsificadas, mas oficiais. Frequentemente eram cobrados por custos de supostos enterros (que não ocorriam) ou se desajassem e pagassem, recebiam uma urna com cinzas de qualquer pessoa morta.

³³⁷ Veja documentos em PDF disponíveis em <https://www.holocaustremembrance.com/sites/default/files/inline-files/Mass%20Murder%20of%20People%20with%20Disabilities%20and%20the%20Holocaust%20web.pdf> e <https://docplayer.org/20862915-Brigitte-kepplinger-die-toetungsanstalt-hartheim-1940-1945.html>.

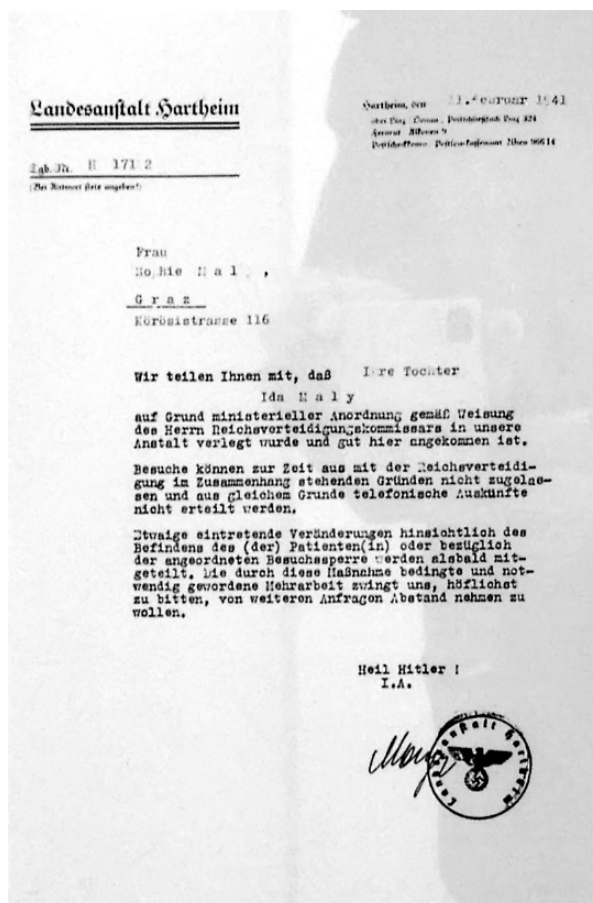


Fig. 136 - Comunicado de transferência de Ida Maly de Am Feldhof para o Centro de Extermínio de Hartheim.

A exposição *Modern in Dark Time* (2001) apresentou na *Neue Galerie* em Graz artistas que resistiram, foram perseguidos e/ou foram para o exílio entre 1933 e 1945. Entre os nomes resgatados estava o de Ida Sofia Maly, assassinada em 1941 como parte do programa de eutanásia no Castelo de Hartheim. Foi a partir desse momento que a historiadora em arte Anna Lehninger conheceu a artista e desenvolveu uma extensa pesquisa, que culminou em uma exposição individual no mesmo local, em 2005³³⁸, quando finalmente ela começou a ser conhecida na região e alguns de seus trabalhos começaram a ser redescobertos. A maioria de seus trabalhos do período asilar encontram-se hoje na coleção do artista Arnulf Rainer, da geração dos *Accionistas* de Viena e uma espécie de “Dubuffet contemporâneo”.

Em sua internação no Am Feldhof, Maly capturou imagens dos internos em retratos sensíveis, focando na cabeça e rostos, concedendo-lhes individualidade e a dignidade que a crescente desumanidade da psiquiatria lhes negava. Mas ela também desenvolve traços que apresentam uma expressividade manual quase maníaca em seu ato gráfico, como em *Figure from cells* (Fig. 137), composto de duas páginas ligadas ao meio e onde uma figura desenhada em vermelho e usando uma roupa feita de linhas finas e traçadas em preto por cima causa bastante estranheza. Não há sinais de identidade aqui. Essa obra foi mostrada como parte da exposição *Flying High: Women Artists of Art Brut*, que ocorreu em 2019.

Essa exposição mostrou 300 obras de 93 mulheres, supostamente autodidatas ou inseridas nas classificações de *Outsiders*, considerando que mesmo que nesse contexto as obras de mulheres seriam ainda mais invisibilizadas. A história da arte das mulheres está intimamente ligada à história da emancipação feminina e, no caso dessas mulheres, sua exclusão social, muitas vezes involuntária, resultou na sua eliminação também das narrativas

³³⁸ *Ida Maly: Ein Außenseiter der Moderne* (Ida Maly: uma outsider do modernismo). Neue Galerie Graz, Landesmuseum Joanneum, Graz/Viena, 2005.



Fig. 137 – Ida Maly. *Figure from cells*, 1934.
Caneta sobre papel, sem informações de tamanho.
Coleção privada
© Alistair Fuller, Bank Austria Kunstforum Wien.

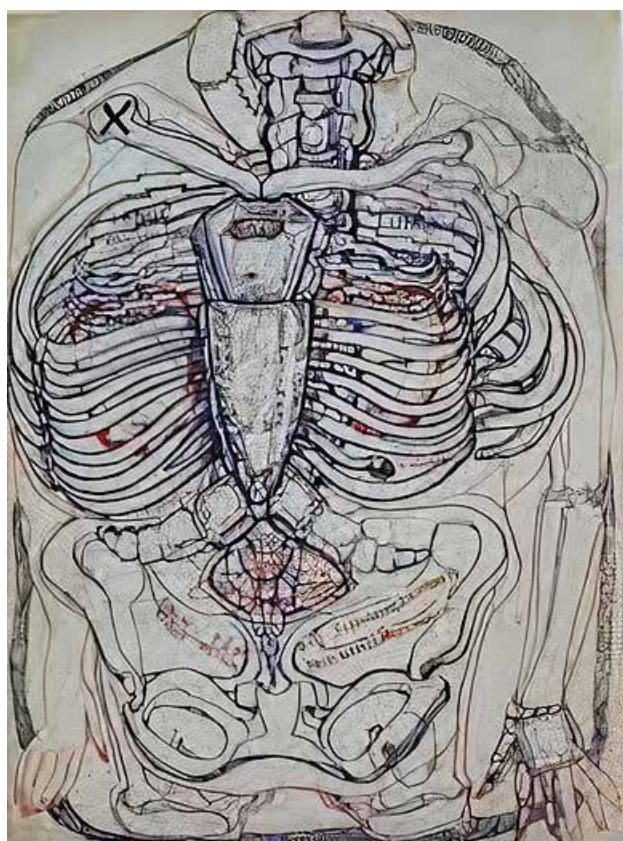


Fig. 138 – Ida Maly. *Röntgenbild*, 1934.
Caneta e tinta vermelha e azul sobre papel, 31,5 x 24 cm
Coleção privada/Viena. © Ida Maly

artísticas. Durante décadas, descobridores e colecionadores do gênero foram todos homens - psiquiatras e artistas - e abordaram o trabalho de pacientes mulheres criativas da mesma forma excludente que em outras situações historiográficas. No famoso livro *Die Bildneri der Geisteskranken*, do historiador da arte e psiquiatra Hans Prinzhorn (1922), o capítulo planejado para Else Blankenhorn (1873 - 1920) foi sacrificado às exigências de cortes orçamentários. Somente em 2004 a Coleção Prinzhorn foi revisada da perspectiva das diferenças específicas de gênero para incluir nomes que haviam sido deixados de fora. No que diz respeito à Haus der Künstler (Casa dos Artistas) em Gugging, tudo girava em torno dos artistas homens. Foi apenas recentemente que algumas mulheres artistas foram redescobertas, após o falecimento em 2006 de Leo Navratil, que mantinha suas obras praticamente escondidas em sua coleção. No entanto, Jean Dubuffet chegou a promover uma artista mulher, talvez uma das mais conhecidas: Aloïse Corbaz (1886 - 1964).

Vários outros desenhos de Maly mostram seu fascínio pelo corpo humano e sugerem acesso a radiografias e literatura médica, associadas à ideia de filigrana, com traços finos e constantes nas partes internas dos órgãos (Fig. 138). Há também imagens combinadas com poemas, textos autobiográficos e relatos sobre o cotidiano da instituição, através da fragmentação de texto e imagem. Alguns textos colecionados em separado das obras visuais aparecem como previsões dos crimes de eutanásia nazista em detentos psiquiátricos, sugerindo consciência do que estava acontecendo aos grupos que saíam e não retornavam mais.

A fragmentação juntamente a detalhes da experiência asilar psiquiátrica acompanha sinais e textos referentes à vida na instituição e as práticas de vigilância e controle sob os olhares de enfermeiros e atendentes, diante da ascensão do nacional-socialismo. Em uma obra na qual a resolução para reprodução aqui seria muito pequena, vemos um corpo (é a artista, com o rosto todo riscado), dividido em uma espécie de mosaico composto por diferentes

formas e cores, deitado em uma cadeira tipo chaise, rodeado de pincéis e outros materiais. Uma enfermeira tenta sintonizar uma televisão ao fundo, dentro da qual vemos uma figura paralisada sofrendo, que encarando a mulher deitada. Outros dois pacientes possuem as cabeças riscadas, menos a enfermeira. Em *Dooppelkopf* (Fig. 139), uma fisicalidade inusitada, com detalhes sugestivos de anatomia e um olhar amarelado, compostos por vários outros pequenos olhos. O corpo está disposto todo dentro dos limites da tela, ainda que contorcido para isso. Propõe ainda uma cabeça dupla, (uma insana e outra alerta?). Uma sensação brutal de angústia, perseguição e frustração estão presentes. Esquizofrenia? Talvez. Mas de que forma esses estados mentais se tornaram imagens e escritos?

Nenhuma fotografia da artista sobreviveu desde sua internação, provavelmente foram destruídas junto com outros documentos possivelmente incriminatórios. Mas ainda existe perspectiva de encontrar desenhos, aquarelas e colagens arquivados ou mantidos anônimos com descendentes da comunidade médica. Sua filha Elga Maly (1921 - 1989) se envolveu com arte a partir dos anos 1950, após os trinta anos. Ela fez parte de um coletivo chamado *Junge Gruppe*. Foi casada com o artista e boxeador Günter Waldorf e fundadora de uma instituição de arte e cultura ainda ativa, o *Forum Stadtpark*. Ela foi uma personagem importante no meio cultural de seu tempo, falecendo em 1989, antes de conhecer a fundo os detalhes da internação de sua mãe e de poder ver o seu resgate como artista. Sua tia Paula se aproximou dela em final de vida, expondo inclusive junto com a sobrinha. Elga desconhecia o envolvimento fascista de sua tia Paula Maly, típico do silêncio social que envolve histórias familiares censuráveis.



Fig. 139 - Ida Maly, *Doppelkopf (Cabeça dupla)*, 1934.
Aquarela, tinta da Índia em papel 31,5 x 24 cm
Coleção privada/Viena. © Ida Maly



Janet Sobel

(1893 – 1968)

Janet Sobel é uma artista que, dentro do contexto dessa pesquisa, poderia representar uma das expoentes máximas da forma como as mulheres foram consideradas inferiores aos homens no mundo da arte - e como a identidade de uma artista é afetada pela idade, nacionalidade, formação acadêmica, status social e pela diferença existente entre centros e periferias culturais.

Imigrante de origem ucraniana, Sobel foi corriqueiramente referida como uma senhora “rechonchuda”, dona de casa e mãe de cinco filhos que morou em Nova York no início dos anos 1940, pegando em pincéis com quase cinquenta anos. Em sua curta e meteórica carreira, não sustentada por motivos que incluem os listados no parágrafo acima, ousou dizer que Sobel foi a mãe do *drip painting*, técnica de pintura associada ao Expressionismo Abstrato americano, um dos “ismos” mais sexista que o modernismo produziu. Ela teria influenciado Jackson Pollock com sua inovadora técnica de gotejamento e pintura *allover*³³⁹ e Mark Tobey, com sua escrita branca. Janet Sobel exibiu trabalhos de pintura por gotejamento em 1944, cerca de três anos antes de Pollock. Não seria irônico se a verdadeira origem das pinturas de gotejamento e respingos do vigoroso “Jack, o gotejador”³⁴⁰ fosse uma dona de casa, esposa, mãe e avó do Brooklyn?

Em teoria, o segundo melhor lugar para ver uma pintura de Sobel ao vivo seria o Museu de Arte Moderna de Nova York. Digo em teoria porque, apesar de possuir duas das suas pinturas mais famosas - *Milky Way* (Fig. 140, 1945) e *Untitled* (1946) - o MoMA não mantém essas telas à vista. Aliás, as obras de Sobel que mais poderiam se assemelhar comparativamente as telas caríssimas de pintores consagrados do abstracionismo ficam geralmente escondidas do olhar público, evitando eventuais questionamentos e comparativos, principalmente no que se refere a valores de mercado. Já seus primeiros trabalhos, inseridos dentro de um espectro primitivista, *naïf* ou folclórico são mais fáceis de encontrar e, inclusive, de adquirir comercialmente. Essa pesquisadora acredita que muitas telas abstratas de Sobel provavelmente encontram-se em mãos dos mesmos colecionadores de Pollock e outros, mantidas guardadas e garantindo a manutenção dos valores monetários das telas de seus colegas da vanguarda americana.

³³⁹ Abordagem à pintura que surgiu com o expressionismo abstrato, em que cada área da composição recebe igual atenção e significado. As composições variam amplamente e incluem telas inteiramente cobertas por camadas de tinta ou preenchidas com pinceladas, gotas, manchas ou outras marcas, às vezes com materiais não ortodoxos embutidos na superfície.

³⁴⁰ Chamado muitas vezes de o “Pai” do Expressionismo Abstrato, Pollock é apresentado como figura mitológica na arte do século XX: o arquétipo do artista marginal, alcohólico, problemático, que despreza as convenções da sociedade - criando uma forma nova de expressão, pura e animalésca, masculina, agressiva, completamente individual. Sua imagem se constrói na materialização do espírito americano “Do it your own way”.

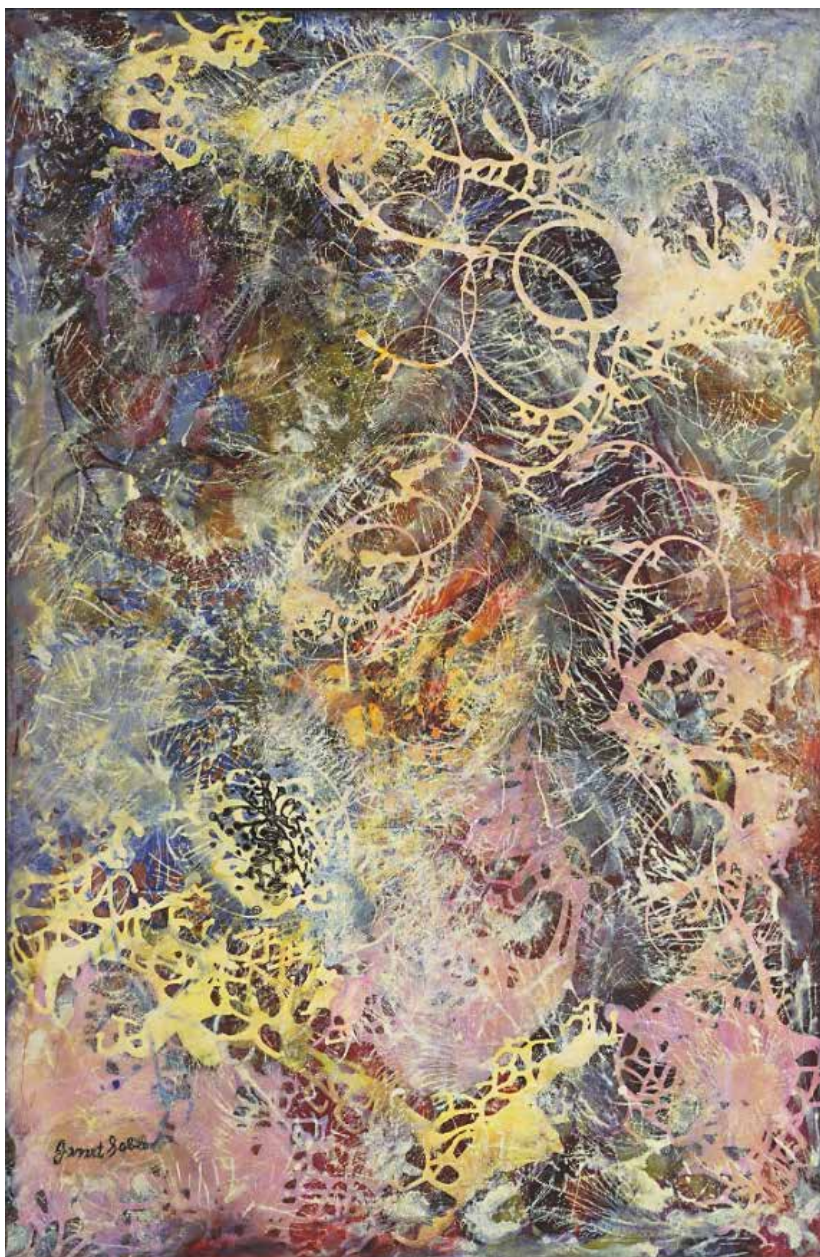


Fig. 140 - Janet Sobel. *Milky Way*, 1945. Esmalte sobre tela. 114 x 75,9 cm. Coleção MoMA. © The Museum of Modern Art/Licenciado por SCALA/Art Resource, NY.

O título *Milky Way* (Via Láctea) nos convida a imaginar cenários dentro de uma composição abstrata. É uma pintura bastante complexa e feita com muitas camadas de tinta pingada, derramada, jogada na tela e soprada, com algumas intervenções gestuais posteriores que a mão se permitiu, demonstrando uma interessante sensibilidade ornamental³⁴¹.

³⁴¹ Veja disponível nesse vídeo imagens de algumas de suas pinturas, de forma que possam ser apreciadas em alguns detalhes mais de perto: <https://www.youtube.com/watch?v=eQKnKtEW6o>.

Segundo familiares, Sobel preparava as telas deitadas no chão, e com ajuda do aspirador de pó³⁴², conseguia encaminhar traços inteiros de tinta, as vezes misturada com areia, para as direções que desejava, de forma rápida e dinâmica. Penso naquelas fotos icônicas de Pollock, com as telas no chão em seu estúdio, enquanto faz seu *dripping*. São as imagens fotográficas que lhe alçaram fama através da Revista *Life* de 1949³⁴³. Comparo a essa tela de Sobel – o momento em que sua galáxia surge, sem fotos, sem estrelato. Não é tanto uma imagem do nascimento do universo, mas uma reconstituição da energia da criação, energia produzida não por um *bad boy* da arte, um tipo americano *Marlboro*, viril, caminhando sobre sua criação, bebendo muito e dando trabalho a Lee Krasner (em seu universo próprio, também diminuído). Nessa tela, matizes de rosa, amarelo, verde, azul e vermelho induzem nuances entre si por meio de seus relacionamentos. As linhas e formas transmitem um talento natural para controlar as forças da gravidade e fisicalidade.

O Museu de Arte Americana Crystal Bridges, no Arkansas, mantém algumas obras no acervo permanente, de forma pública: quatro de sete delas estão disponíveis para visitação. Eles t em seis pinturas abstratas do tipo “dripping” e uma de suas obras mais figurativas. A abordagem curatorial não divide os artistas entre *outsiders* e autodidatas com artistas considerados do alto escalão, permitindo que possamos decidir quais são as obras que consideramos mais significativas. Entre elas, destaco *Hiroshima* (Fig. 141), de 1948, uma data que marca e finaliza muito bem o período de estudo que venho empregando.

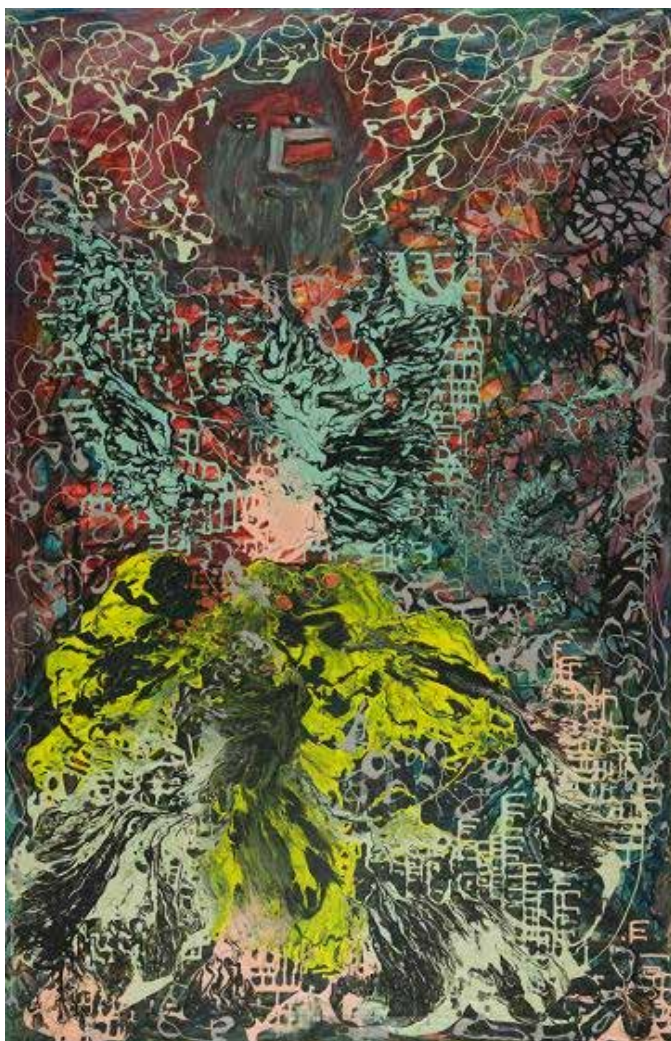


Fig. 141 - Janet Sobel
Hiroshima, 1948.
 leo e esmalte sobre tela
151,1 x 100,3 cm.
  Museu de Arte Americana
Crystal Bridges
Fotografia de Edward C. Robison III.

³⁴² Veja depoimento de sua neta nesse vídeo: <https://vimeo.com/251274276>.

³⁴³ Disponíveis em <https://www.life.com/people/jackson-pollock-early-photos-of-the-action-painter-at-work/>.

As primeiras telas de Sobel, feitas a partir de 1939, eram nitidamente mais figurativas. Em *Hiroshima*, feita alguns anos depois, podemos ver que ela desenvolve uma evolução técnica gestual à medida que passa da figuração folclórica mais identificável para uma mistura de imagens e abstrações produzidas a partir do gotejamento e outras técnicas consideradas modernas. Neste trabalho, ela exhibe uma amplitude de linguagens, onde identificamos uma antecipação da escrita branca, em formatos sinuosos e circulares, na parte de cima da superfície – o que abre nossa imaginação para visualizar sua mão segurando o pincel suspenso, desenhando no ar, enquanto a tinta goteja. Um único rosto escurecido invade a cena, revelando a possibilidade interpretativa de um trauma. Quando criança, seu pai foi executado em um massacre antissemita na Ucrânia (Pogrom). Essa imagem, aliada ao título que a artista escolhe, oferece uma conexão com os temas que lhe influenciam e os acontecimentos que vivencia, na memória e nos noticiários. Grades construídas com pinceladas tradicionais evocam visões de edifícios destruídos; ondas salpicadas de verde e azul lembram o terrível poder da natureza, transformada e desencadeada em armas; camadas e mais camadas de linhas gotejantes formam confusas e labirínticas teias, de grande poder visual.

Nascida Jennie Olechovsky, ela viaja para os Estados Unidos com a mãe e irmãos em 1908, casando-se mais tarde e instalando-se no Brooklyn. Um de seus filhos, Sol Sobel, ganha uma bolsa de estudos em arte na adolescência, não demonstrando muito interesse. Sua mãe protesta - é quando ele sugere que ela deveria pintar, já que gostava tanto de arte. Sol Sobel inicia seus estudos e, ao mesmo tempo, acaba incentivando a mãe a fazer suas próprias experimentações, fornecendo material e encorajamento. Passado cerca de três anos e após produzir um corpo de trabalho bastante extenso, o rapaz apresenta o trabalho da mãe a diferentes galeristas e, embora alguns a considerem apenas uma dona de casa de meia idade a brincar de pintar, outros ficam genuinamente interessados, achando aquela tinta escorrida na tela algo completamente novo e estranho.

Entre os anos de 1943 e 1946, a artista vive um período intensamente produtivo entre o circuito artístico de Nova York, quando acaba abraçada pelo mundo da arte, como uma espécie de *savant* surrealista. As primeiras duas pessoas a se empolgarem com o material encaminhado por Sol Sobel foram o colecionador e galerista Sidney Janis e John Dewey, o filósofo americano que considerava a criatividade e o conhecimento como parte do desenvolvimento da experiência. Ela expôs no 27º Annual no Brooklyn Museum em 1943 (onde também iria expor em 1944 e 1945). Sidney Janis proclama que "suas pinturas estão repletas de fantasias surrealistas inconscientes" e a inclui na importante exposição *Abstract and Surrealist Art in the United States*, que percorre o país em 1944³⁴⁴. Nesse mesmo ano acontece sua primeira individual, na Galeria Puma, dirigida pelo surrealista Ferdinand Puma, que, em seu livro de 1947 sobre o surrealismo inclui Sobel entre os novatos, junto com Matta, Gorky, Mark Tobey, Hoffman e Pollock.

Em 1945, aos 52 anos, ela expõe junto com outras mulheres artistas na mostra *The Women*, na galeria *Art of This Century* de Peggy Guggenheim. Em 1946 ela faz sua exposição solo na mesma galeria. Clement Greenberg, que viria a ser um dos maiores críticos de arte do século, visitou a exposição com Jackson Pollock, e descreveu em artigo o impacto que a pintura de Sobel teve nos dois. Um ano depois, Pollock começou a fazer as suas famosas *drip paintings*.

O trabalho de Sobel atraiu a atenção de grandes nomes de seu tempo. André Breton a considerou uma companheira surrealista. Sua casa foi frequentemente visitada por John Dewey, Max Ernst e Jummy Ernst (seu filho galerista), além de outros escritores, escultores, proprietários de galerias, críticos de arte e artistas, enquanto ela lhes servia amigavelmente ensopados e galinha assada. O próprio Dewey foi quem escreveu o ensaio para a exposição solo ocorrida na Galeria Puma e Janis observaria seu método

344 *Abstract and Surrealist Art in the United States*, curadoria de Sidney Janis, *Museum of Modern Art*, São Francisco, 1944.

inventado de aplicar tinta para o prefácio do catálogo da sua exposição individual de 1946 com Peggy Guggenheim.

Suas primeiras pinturas são mais figurativas, bastante ornamentadas e retratam memórias de sua infância. Nessa foto em preto e branco podemos ver ela na sua casa, em uma sala aparentemente comum de classe média, rodeada de algumas telas finalizadas, enquanto se debruça no chão sobre outra obra, supostamente em andamento (Fig. 142). A fotografia, sem autoria identificável, faz parte do acervo do galerista e negociante de arte Gary Snyder, que detém alguns de seus trabalhos e realizou uma exposição em 2002 e outra na DC Moore em 2005 - fora essas recentes iniciativas, ela esteve por décadas esquecida.



Fig. 142 - Janet Sobel em sua casa. Sem autoria/data.
© Gary Snyder Fine Art/NY



Janet Sobel

PUMA GALLERY 108 West 57th Street N. Y. C.

Fig. 143 - Capa catálogo. Janet Sobel 1944
Puma Gallery
© Gary Snyder Fine Art/NY

Na imagem podemos ver figuras em trajes regionais, emolduradas por cascatas de flores estilizadas que lembram o artesanato russo. Ela completa bastante as telas, como em um *Horror Vacui*, o desejo ou ansiedade de preencher todas as superfícies vazias. Não há perspectivas claras, planejando as figuras, assim como vemos em outros artistas folcloristas. A mesma pintura que aparece centralizada na imagem foi utilizada no catálogo de sua mostra individual, na Galeria Puma, em 1944 (Fig. 143).

Não existe uma cronologia do tipo formalista que indique que uma evolução, no sentido “greenberguiano”, fosse esperada. Nos trabalhos da artista, mesmo quando avança para abstração ou retorna à figuração, sentimos que existe uma história a ser contada, e o impulso criativo não faz distinções classificatórias e academicistas. De forma alguma isso indica um mero primitivismo, no sentido primordial ou infantil/ingênuo. Considere que para muitos outros artistas americanos da época o mesmo ocorria, como com Willem De Kooning, por exemplo.

Sua virada para as técnicas automáticas e sua afinidade com figuras ingênuas a associaram inicialmente aos surrealistas e grupos de vanguarda altamente teóricos. Usando tinta esmaltada e pipetas de vidro da empresa do marido, ela começou a pingar cor nas superfícies de suas obras em padrões que elaborava com detalhes obsessivos. Invariavelmente, alguns rostos acabavam surgindo, numa escolha aparentemente espontânea. Era costume seu deixar registrado que ela apenas pintava o que sentia. De qualquer forma, a tinta se move cada vez mais livremente, como podemos ver na tela *Heavenly Symphony* (Fig. 144).



Fig. 144 – Janet Sobel. *Heavenly Symphony*, 1947.
Óleo e esmalte sobre tela, 88,9 x 68,5 cm.
© Museu de Arte Americana Crystal Bridges

É em relação a exposição coletiva *The Women* na galeria *Art of This Century*, de 1944, que Greenberg se refere, quando a cita em seu ensaio *American-Type Painting* (1955). Junto com Pollock, eles teriam visto obras de Sobel, que ele chama de a primeira instância de pintura *allover* que teria visto. No texto, ele relembrou a experiência: “Pollock (e eu mesmo) admiramos essas pinturas”, escreveu. “Pollock admitiu que essas imagens causaram impacto sobre ele”. Esse ensaio seria reeditado em 1961 e 65, com alguns acréscimos, deslegitimando a condição da artista e classificando-a na categoria de primitiva. Lembremos que Greenberg era o promotor, vendedor e melhor amigo de Pollock, consultor de compradores e o crítico de arte mais influente da América. Ele aproveita para diminuir uma possível influência de Mark Tobey no mesmo trecho, e insere uma mudança drástica de data para uma obra de Pollock:

Em 1944, no entanto, ele tinha notado uma ou duas pinturas curiosas mostradas por Peggy Guggenheim de uma pintora "primitiva", Janet Sobel (que era, e ainda é, uma dona de casa vivendo no Brooklyn). Pollock (e eu) admiramos essas imagens de forma bastante furtiva: elas mostravam pequenos desenhos esquemáticos de rostos quase perdidos em um traço denso de finas linhas pretas por cima e por baixo de um campo manchado de cores predominantemente quentes e translúcidas. O efeito – e foi a primeira obra realmente "all-over" que eu já tinha visto, já que a exposição de Tobey veio meses depois - foi estranhamente agradável. Mais tarde, Pollock admitiu que essas imagens tinham causado uma impressão nele. Mas foi ele que realmente antecipou sua própria "over-overness" em um mural que fez para Peggy Guggenheim no início de 1944, que agora está na Universidade de Illinois. Além disso, quando, no final de 1946, ele começou a trabalhar consistentemente com gotejamentos e manchas de tinta esmalte, os primeiros resultados que ele obteve tiveram uma ousadia e amplitude incomparáveis por qualquer coisa vista em Sobel ou Tobey³⁴⁵.

O Mural a que ele se refere, que está longe de ser considerado uma das obras de Pollock com a técnica de gotejamento, é a enorme tela com moldura portátil, feita por encomenda para o apartamento de Peggy Guggenheim, a qual ela insistentemente cobrou o término. É de fato uma obra icônica e diria que bastante decorativa, mas feita a partir do emprego do gestual que Pollock já desenvolvia antes, ainda em cores mais vivas do que sombrias - e não faz parte das suas obras com *dripping*, característica da *action painting*. Por muito tempo a tela ficou em branco. Antes do texto de 1965 de Greenberg, a referência do término dessa obra varia entre 1945 e 1947. Depois disso, assume-se em todas as referências disponíveis a data da encomenda, que foi 1944. Ainda assim, em alguns sites reduzem para 1943. É também lendária a ideia de que foi feita rapidamente, inaugurando o mito de ter sido finalizada em uma única noite. Analisando a pintura, seria impossível as camadas de cores inferiores secarem em horas, para receber as novas camadas de cima. Mitos modernistas são recorrentes.

O trecho ainda faz questão de identificar Sobel como uma dona de casa. Nunca vi um artista homem ser identificado dessa maneira, com a clara intenção de desmerecer sua pretensão profissional. Além disso, insinua que ela continuava no mesmo lugar e endereço em Nova York, como se esquecida apesar de estar no coração central das galerias e museus. No entanto, em 1947 ela havia se mudado com a família para Plainfield, em Nova Jersey, iniciando um processo de afastamento dos centros culturais e consequente obscurecimento de sua atividade artística – para o deleite de alguns, pelo que podemos observar.

³⁴⁵ *American-Type Painting in Art and Culture: Critical Essays*, Boston: 1965, p. 218. Disponível em https://monoskop.org/images/1/12/Greenberg_Clement_Art_and_Culture_Critical_Essays_1965.pdf.

Greenberg ainda minimiza o conhecimento que ambos tinham sobre a artista, se referindo apenas a exposição coletiva e citando “uma ou duas obras”, sem dizer quais. No entanto, Pollock já tinha visto a primeira mostra solo de Sobel na Galeria Puma, que permaneceu em exibição até 14 de maio de 1944, com vinte e seis obras da artista. Segundo artigo de Gail Levin, o pintor Peter Busa, amigo de Pollock, disse a um entrevistador: “Quando Jackson viu sua exposição pela primeira vez na Galeria Puma, ele ficou muito encantado com aquilo”³⁴⁶. Pollock também pode ter visto o trabalho de Sobel em setembro de 1944, em uma mostra coletiva na *Norlyst Art Gallery*, com curadoria de Eleanor Lust e Jimmy Ernst (LEVIN, 2005, p. 8-14).

Podemos ter certeza, também, que Pollock conhecia a tela *Music* de Sobel, pois apareceu reproduzida, em cores, numa página inteira naquele ano no livro de Sidney Janis. Janis também reproduziu uma foto colorida de *She Wolf* do Pollock, bem como uma reprodução em preto e branco de *Composition* (1943), de Lee Krasner. Na mesma edição, Janis classificou Krasner como uma entre os “Pintores Abstratos Americanos”, juntamente com Stuart Davis, Willem de Kooning, e Hans Hofmann; ele coloca Sobel e Pollock com os “Pintores Surrealistas Americanos”, juntamente com Mark Tobey, William Baziotas, Jimmy Ernst, Dorothea Tanning, Adolph Gottlieb e Mark Rothko³⁴⁷.

O que nos leva a mostra do grupo itinerante organizada para celebrar a publicação desse mesmo livro, que ocorreu em Nova York na Mortimer Brandt Gallery, de 29 de novembro a 30 de dezembro de 1944. Esta exposição incluiu *The Moon Woman* de Pollock (1941), *Music* de Sobel (1944), *Threading Light* de Mark Tobey (1942) e *Composition* de Krasner (1943), além de trabalhos de outros 46 artistas. Sobel disse a Janis que *Music* havia sido inspirada na Sétima Sinfonia de Dmitri Shostakovich. “Shostakovich capturou o poder do povo russo e com sua música lhes deu força. A música dele me estimulou tanto e eu tentei apresentar esses sentimentos na minha obra”³⁴⁸. Na Sétima Sinfonia, tocada pela primeira vez em 1942, o compositor havia reagido aos horrores do cerco de Leningrado e às mortes causadas pelos nazistas e Stalin, temas que claramente ressoavam para Sobel.

Tanto *Music* quanto *Milky Way* apareceram na mostra individual de Sobel em 1946 na galeria *Art of This Century*. Pollock também empregaria temas astronômicos em títulos nos anos imediatamente seguintes, embora ele ainda estivesse trabalhando com tintas a óleo. No entanto, em 1947 ele adicionou tinta de alumínio e cascalho ao óleo na tela *Galaxy*, e usou tinta esmalte, juntamente com tinta de óleo e alumínio, na grande tela pingada *Lúcifer*.

Não é tarefa fácil remendar esses acontecimentos em uma narrativa organizada, envolvendo uma subestimada mulher artista celebrada por um filósofo pragmático como John Dewey e um artista homem branco, paradigma do marginal beberrão adotado por um importante crítico de arte americana como Clement Greenberg. Jackson Pollock não deve ser desmerecido, e esse não é o ponto aqui. Ele era um artista que trabalhava para negociantes de arte, produzindo no estilo que desejavam, assim como tantos outros artistas da escola de Nova York de sua época. Mas sem dúvida nenhuma sua vida foi envolta em mitos propositais criados pelo marketing do mercado para vender produtos – e foi um trabalho bem-feito.

As linhas de Janet Sobel começam a desaparecer em 1947, quando o marido abre uma fábrica de bijuteria em New Jersey, e toda a família muda-se para lá. Longe do centro de cultura de Manhattan, longe das galerias e críticos, sua imagem vai desaparecendo. Seu marido morre e ela acaba assumindo a direção da empresa, que a essa altura, possuía mais de 300 empregados. Mais uma vez, as ambições individuais acabam sendo deixadas de lado, como costumamos ver acontecer na vida das mulheres, que optam pelo coletivo ou pela manutenção familiar.

³⁴⁶ Peter Busa para Melvin Lader, 26 de maio de 1976. Citado em LEVIN, 2005, p. 8.

³⁴⁷ *Abstract & Surrealist Art in America* (Nova York: Reynal & Hitchcock, 1944).

³⁴⁸ *Ibid.*

Um artigo assinado por Libby Seaberg confirma a intencional misoginia com que artistas mulheres são tratadas, mesmo por outras mulheres. Seaberg declara que o sucesso temporário da artista só ocorreu porque a imprensa teria ficado intrigada com uma mulher tão convencional se tornando artista (em suas palavras “uma matrona judia de classe média do Brooklyn, rechonchuda, despretensiosa, de meia-idade, mãe de cinco filhos, uma avó, uma dona de casa, que não tinha formação artística e que começou a fazer arte apenas nos últimos cinco ou seis anos”)³⁴⁹. Entretanto, quem promoveu Sobel foram outros conhecedores de arte e pessoas relacionadas ao meio, inclusive artistas como Marc Chagall. Em seu artigo de 2005, Levin escreve que ela conheceu Chagall em seu estúdio em 1941. Ela observa o que Sol Sobel lhe contou sobre esse encontro, que sua mãe e Chagall “falavam russo juntos”, não sua outra língua compartilhada, iídiche, e os dois artistas emigrantes também compartilhavam do mesmo amor pela cultura e pela música.

Em sua tentativa de diminuir a crítica feminista em arte levantada por Levin, Seaberg elege o muralista Alfaro Siqueiros como o inventor da *action painting*. É verdade que Pollock participou de um seminário em 1936 no qual Siqueiros encorajou os alunos a respingar e derramar tinta para transmitir energia em seu trabalho, mas Pollock não incorpora essas técnicas até dois anos depois de visualizar a teoria na prática, através das obras de Janet Sobel. Seaberg ainda desdenha de qualquer importância em eleger quem foi o primeiro, ao mesmo tempo que se esforça para eleger Siqueiros como tal – ainda que estejamos falando de abstracionismo americano. Aparentemente, ser o primogênito em uma invenção que muda todo o curso de um circuito de arte não importa e não faz qualquer diferença - SE for protagonizado por uma mulher.

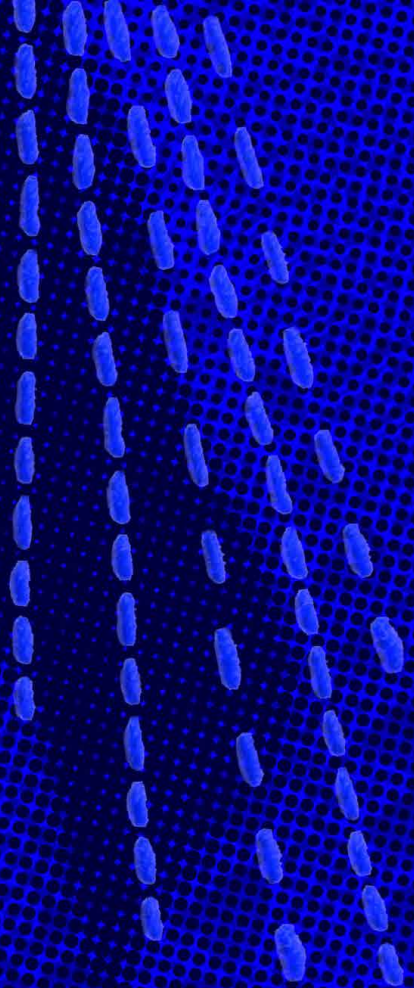
Janet Sobel tinha um estilo único, mas sua imagem não era vendável na época: uma avó e, pior do que tudo, uma mulher. Quando ela finalmente sai da cidade, Pollock assume seu novo estilo. Desacreditada como uma "dona de casa" ou amadora, foi empurrada “para fora” como uma *outsider*, ao mesmo tempo em que promoviam Jackson Pollock como inovador, um gênio divisor de águas. Misoginia mercadológica? Embora sua passagem pelo mundo da arte tenha sido breve, ele teve um impacto significativo na evolução da arte abstrata nos Estados Unidos, sendo mais uma prova dos caminhos desiguais, não lineares e mais complexos do desenvolvimento do modernismo.

Sidney Janis, no seu livro de 1944, fez uma previsão muito distante da realidade sexista do mundo da arte. Na página 97, ele cita que Sobel “provavelmente será conhecida como a pintora surrealista mais importante deste século”. Don Bacigalupi, presidente do museu Crystal Bridges, tem uma fala sua reproduzida no site da instituição:

Pollock fica com toda a glória, e Pollock era um grande pintor, não há dúvida, mas se sua grandeza é parcialmente dependente de seu avanço com a pintura por gotejamento, bem, ele não fez isso sozinho, e ele não necessariamente chegou lá primeiro.

Quando morreu em 1968, ela era pouco mais que uma lenda distante, a mulher que pingou tinta na tela antes de Pollock. Mas sua influência ainda perturbava. No leito de morte, o curador William Rubin adquiriu *Milky Way* para o MoMA, convencendo-a com promessas de reconhecimento e posteridade, já que ele nada pagou pela tela. Isso tudo enquanto planejava uma retrospectiva de Jackson Pollock. Ainda que o MoMA esteja investindo em arte feita por mulheres desde 2019, as obras de Sobel continuam bem guardadas, longe dos olhos do público.

³⁴⁹ Esse texto estranho data de 2009, está todo compartimentado e publicado online, disponível em <http://www.janetsobel.com/Site/July24/1.html>. Aparentemente, Seaberg foi uma artista nova-iorquina, falecida em 2011.



CAPÍTULO 4

ENXERGANDO O PROBLEMA:
DADOS E FATOS DA
MANUTENÇÃO PATRIARCAL

CAPÍTULO 4

Enxergando o problema: dados e fatos da manutenção patriarcal

Questões ligadas às diferenças sociais, raciais, culturais e de gênero passaram a ser fundamentais nas últimas décadas, desdobrando-se, inclusive, numa crítica institucional aos campos da arte, sejam acadêmicos ou profissionais. Para muitas autoras citadas nessa pesquisa, o revisionismo histórico através do olhar das mulheres na arte (como autoras ou consumidoras) não significa somente elucidar os diferentes tipos de experiências ao se fazer imagens no passado; é também uma tentativa consciente de transformar as condições sob as quais tais imagens são produzidas e compreendidas nos dias de hoje.

A arte, em suas mais variadas formas, pode ser interpretada como uma prática da constituição de si, sobretudo na contemporaneidade, em que a tarefa da artista ganha contornos autobiográficos, como espaço de expressão de posições éticas, estéticas, políticas e afetivas (CHIRON; LELIÈVRE, 2012 e ARFUCH, 2010). A arte é um espaço de fala, na medida em que artistas expressam suas percepções e concepções sobre a vida social e seu entorno. Ainda que alguns sejam chamados de “gênios”, artistas são pessoas e, como tal, constituídos por normas de gênero, assim como por referências religiosas, raciais, de classe e geração (POLLOCK, 2007, p. 48), podendo inclusive confrontar tais proposições e discutir as imposições e modelos binários, utilizando a arte como um espaço de elaboração de suas práticas.

As atividades heterogêneas das mulheres artistas parecem rejeitar convincentemente qualquer noção essencialista em arte, de uma mulher homogênea, contradizendo uma suposta natureza substancialmente única e comum a todas. Em vez disso, somos confrontadas com as muitas maneiras diferentes pelas quais as artistas intervieram na prática de uma vanguarda trans histórica, construindo uma possível linha de tempo não-linear, muito mais complexa em suas narrativas. Como escreveu, tão persuasivamente, a teórica e historiadora de arte Marsha Meskimmon, quando afirma que "a história mundial colidiu com a subjetividade feminina" (MESKIMMON, 1996, p. 242).

Nos últimos tempos, estudos e exposições estão retirando das margens e trazendo para o centro as perspectivas de artistas ativas desde os anos 1960, inclusive na América Latina. Para nós, que vivemos períodos de intensa censura e violência antidemocrática, sem ter participado das lutas e dos debates feministas da Segunda Onda nesses anos, (por estarmos submersas em ditaduras), tomar esse conhecimento e expandi-lo, divulgá-lo, se faz de uma importância irrepreensível. Ainda assim, muitas *Mulheres Radicais*³⁵⁰, brasileiras e latino-americanas, estiveram fazendo sua parte, arriscando seus corpos e suas vidas – e ainda sabemos tão pouco sobre elas. O vislumbre dos seus esforços, desse período em diante, nos marca de uma forma desestabilizadora. Parece inconcebível e inexplicável que elas ainda fossem tão invisibilizadas, partindo do princípio de que estudamos que, de forma cronológica, havíamos vivido nas artes um período magnífico de rupturas, inovações e subversões modernas anteriormente, que deveria ter servido como um fermento borbulhante de oportunidades para um suposto progresso de equivalência cultural e sexual.

³⁵⁰ Faço uma alusão aqui do importante e significativo trabalho *Mulheres Radicais: Arte Latino-Americana, 1960-1985*, realizado por Cecilia Fajardo-Hill e Andrea Giunta, em 2018 através da Pinacoteca de São Paulo (curadoria de Valéria Piccoli). Elas trouxeram a público um significativo mapeamento de práticas artísticas realizadas por cerca de 120 mulheres de quinze países diferentes, reunindo em exposição, material de mídia, catálogos e livros mais de 280 trabalhos em arte, que de alguma forma enfrentaram a densa atmosfera política e social de um período fortemente marcado pelo poder patriarcal.

Foi o panorama de um “modernismo nem tão moderno” e de vanguardas nem tão liberais que me convenceu a retornar a esse período, a fim de para compreender aspectos que, no meu entendimento, não estavam muito bem contados. É compreensível que o patriarcado ficasse evidente nas relações sociais e assim se refletisse nas representações artísticas até meados do século XIX. Entretanto, dali em diante, com o movimento dos direitos das mulheres emergindo, com o advento da *Nova Mulher*, que sai do ambiente doméstico para acessar a vida pública, e tendo mais acesso a material cultural, conforme obtinham renda própria, para si, pela primeira vez, o que aconteceu? Esse retorno histórico me pareceu por demasiado importante.

Conheci e resgatei uma outra história que mostraria, por ações sucessivas, o esforço feito por algumas pioneiras, a fim de alcançar e se apropriar de uma vida artística equivalente à dos homens criativos. Os métodos e estratégias por vezes se diferenciaram, e mesmo que a geografia e o tempo fossem distantes, os caminhos não eram individuais: refletiam em uma luta coletiva inequívoca pela construção de uma emancipação capaz de nutrir, tanto quanto perturbar, a tradição artística. Porque é preciso haver desregulamentação para que os mitos sejam secularizados.

Se ainda somos diminuídas e eclipsadas, mesmo dentro de um sistema de artes supostamente progressista – e mais adiante irei comprovar essa afirmação com dados factuais –, é provável que estejamos vivenciando momentos cíclicos e ainda não descobrimos como desatar esse nó. O que a sociedade sexista já fez e ainda faz talvez fique mais evidente com as narrativas trazidas nessas linhas, mas o posicionamento que vamos tomar a partir desse conhecimento é o que pode e deve fazer alguma diferença nevrálgica dentro do sistema. Sim, estamos cansadas. Mas se não há maneira nem força para tomarmos a fábrica de um ímpeto só, sejamos a pedra que quebra a engrenagem, todo *.....* dia.

O legado do modernismo provou ser tenaz. A lógica habitual "homem=artista=gênio" ainda ressoa dentro de certos fluxos pós-modernos – e isso se configura como apenas UMA das muitas desvantagens socioculturais com as quais as artistas começaram a ter problemas na década de 1970. Quando percebo mulheres buscando se encaixar no que continua sendo um ambiente marcado pela misoginia, reutilizando os mesmos artifícios para alcançar algo que nunca lhe darão, que é um destaque individualista, penso que é um erro. De fato, essa vontade de desempenhar um papel como indivíduo, artista, criador, cada uma, separadamente, não nos levou muito longe. Busquemos a integração como mulheres, antes de sermos artistas. Porque quando leio uma entrevista de uma artista mulher, afirmando que ela é primeiramente artista, e isso importa mais do que ser mulher, ou que ser mulher não tem relevância, ela está atuando em prol do mesmo rebaixamento sexista, sem sequer ser paga por esse serviço prestado.

Na década de 1970, artistas feministas americanas contornaram o problema da invisibilidade do trabalho das mulheres, estabelecendo-se como uma vanguarda crítica do chauvinismo masculino. Elas criaram espaços próprios, escolas próprias, disciplinas acadêmicas próprias, revistas e galerias próprias – e foi assim que conseguiram se fazer presentes em um mercado de arte, que fala sobre isso, adquire obras, as exhibe, escreve livros e ainda hoje está interessado na questão. Aqui no Brasil, com traduções de importantes materiais desse período chegando com décadas de atraso, estamos preenchendo um enorme vazio, pois nunca resolvemos o problema do reconhecimento simbólico. Falar em Tarsila, em Anita, não seria apenas falar em culto à personalidade? Devemos reconhecer que por aqui muitas artistas se recusaram a fazer parte de movimentos feministas ou pelo menos simpáticos a eles. Para manter sua liberdade, sem rótulos, sem divisões entre os sexos, elas disseram, justificando. Como resultado, a instituição de arte generosamente as ignorou³⁵¹.

³⁵¹ Para mais estudos sobre essa perspectiva brasileira, veja as pesquisas de Claudia Calirman e Margareth Rago, bem como relatos da artista Regina Vater dos anos de sua produção durante a Ditadura Militar.

A pesquisadora Claudia Calirman ressalta que essa foi uma época em que o feminismo no Brasil

(era) temido pela direita, que o via como uma ameaça aos bons costumes e à família e desprezado pela esquerda, que o enxergava como um modismo yankee, sendo considerado mais um argumento burguês “de gringo”. (CALIRMAN, 2018, p. 405).

As ausências ou lacunas históricas que começam a ser identificadas no campo da história da arte ocidental, no que se refere à imagem da mulher como agente produtor de cultura, não devem ser minimizadas a um simples ato desprezioso ou ingênuo. Houve uma tendenciosa e tradicional hegemonia em torno do discurso masculino - herança do complexo normativo patriarcal - que, contagiando por longo tempo vários campos culturais, se faz presente ainda hoje, lançando forças perpetuadoras sobre um mercado consumidor de arte, sobre docentes e discentes, enfim, sobre a sociedade como um todo, que consome o que lhes é ofertado. Dados estatísticos comprovam as afirmativas e estão disponíveis a quem quiser procurar. Investigar a influência das relações entre a crítica de arte, os sistemas de legitimação, os estudos sociológicos e as premissas ideológicas que conduzem e perpetuam nossa produção e nosso imaginário cultural faz parte da agenda do panorama revisionista. Para que esse processo de renovação e debate ocorra, é vital tomarmos posse de dados e fatos daquilo da qual estamos falando. Contra fontes e números os argumentos negacionistas podem e devem ser combatidos.

Maura Reilly, PhD pelo Instituto de Belas Artes de Nova York, diretora executiva da *National Academy of Design* e fundadora do Centro Sackler de Arte Feminista no Museu do Brooklyn, insiste que há uma emergência moral no mundo da arte, e recorre a dados bastante desapontadores. Atuando em pesquisas relativas ao que chama de *Ativismo Curatorial*, lançou em 2018 um livro³⁵² onde demonstra que as estatísticas atuais no mundo da arte relativo à igualdade de gênero e raça estão muito longes de alcançar algum equilíbrio. No mesmo ano, apenas 16% dos artistas da Bienal de Veneza foram mulheres; apenas quatorze por cento dos trabalhos exibidos no MoMA em 2016 foram de artistas não brancos; apenas um terço dos artistas representados hoje pelas galerias ativas americanas são mulheres, mesmo que mais de dois terços das alunas matriculadas em programas de arte e história da arte sejam jovens mulheres.

Reilly, considerada uma das pessoas mais influentes no mundo da arte de Nova York dos últimos anos, acredita que o panorama pode mudar se nos comprometermos umas com as outras, não só teoricamente, como ativamente: ela prontamente retornou meus contatos, ficando a disposição para trocar e fornecer materiais. Também autorizando a tradução de um artigo seu, já publicado, demonstrou satisfação em ver que mulheres, latinas, brasileiras, estão atuando na pesquisa sobre o tema do sexismo nas artes. Segundo ela, em seu artigo *What Is Curatorial Activism?*, publicado na Revista *ArtNews* em novembro de 2017,

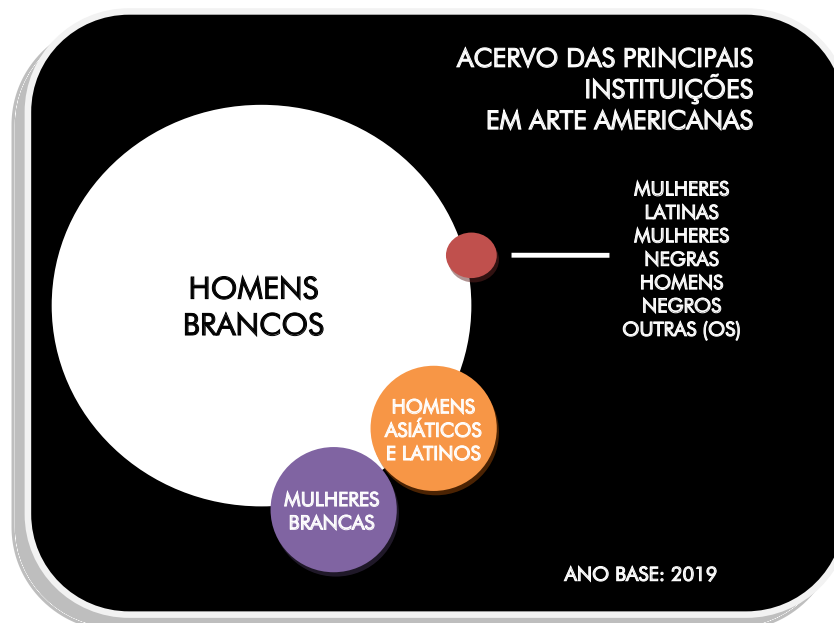
A discriminação precisa ser endereçada abertamente; e acredito que todos nós temos uma responsabilidade ética para enfrentar esse problema. Existe uma necessidade urgente de uma reavaliação da prática tradicional de curadoria (não ativista), em particular. A maioria dos curadores de hoje não parecem preocupados com a igualdade na representação ou com uma diversidade de vozes. Também não reconhecem que o mundo da arte contemporânea

³⁵² *Curatorial Activism: Towards an Ethics of Curating* (2018) examina e ilustra exemplos pioneiros de exposições que quebraram fronteiras e demonstraram que novas abordagens são possíveis, desde meados da década de 1970 a *Carambolages* (2016), exposição no *Grand Palais* em Paris. Destaque para a atuação de curadores pioneiros, incluindo Okwui Enwezor, Linda Nochlin, Jean-Hubert Martin e Nan Goldin, o livro traz um prefácio de Lucy Lippard, crítica de arte, ativista e curadora internacionalmente conhecida da arte feminista.

é sexista, racista, opressivo e que eles estão desempenhando um papel crítico neste "sistema centralizado de apartheid".³⁵³

Desde a década de 1980, as *Guerrilla Girls* denunciam o baixíssimo número de obras de mulheres artistas expostas em museus e galerias ao redor do mundo. Com a ampliação, nas últimas décadas, das teorias de gênero e dos estudos que relacionam arte e feminismo, as instituições (museus, galerias e universidades) têm repensado seu papel quanto às disparidades de gênero e o lugar das mulheres nas coleções e no sistema de arte. Em 2017, revelou-se que apenas 6% das artistas do acervo do MASP eram mulheres. Nos cargos executivos, as instituições fracassam ainda mais. Em São Paulo, por exemplo, dos dez museus mais visitados da cidade, apenas o Museu da Casa Brasileira e o Museu Brasileiro da Escultura e da Ecologia são dirigidos por mulheres.

Pesquisas recentes mostram que apesar das pautas identitárias terem tomado força, pouca coisa tem mudado quando o assunto é representatividade na arte. Em 2019 foi publicado e divulgado pelo *National Museum of Women in the Arts*, um artigo³⁵⁴ que mostra que a grande maioria das obras nas coleções dos 18 maiores museus dos EUA foi produzida por homens brancos. Eles compõem cerca de 75% dos acervos, enquanto as mulheres brancas representam 10,8%. Homens asiáticos e latinos, juntos, somam cerca de 10%, e menos de 1% das coleções é reservado a todos os outros grupos que não se encaixam nessas categorias. Infográfico³⁵⁵:



No Brasil a realidade não é muito diferente, de acordo com dados de 2017 levantados pela pesquisadora Ana Paula Simioni, para o Instituto de Estudos Brasileiros da USP. Segundo ela, a coleção Freitas Vale, por exemplo, tem apenas 6% de mulheres entre os artistas do período modernista. Já nos acervos da Pinacoteca (SP), de Inhotim (MG) e da coleção

353 Disponível em <http://www.artnews.com/2017/11/07/what-is-curatorial-activism/>; A minha tradução de artigo da mesma autora, publicado na Revista *ArtNews* em maio de 2015, onde expõe dados estatísticos que sustentam a prática sexista no campo das artes, pode ser acessada em <https://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/view/81066/48173>.

354 Disponível em <https://doi.org/10.31235/osf.io/nhdmk>.

355 Fonte: *Diversidade de Arte nos Principais Museus dos EUA*, Biblioteca Pública de Ciências (PLOS). Publicado em 20 de março de 2019. Disponível em <https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0212852>.

Mario de Andrade, o número de mulheres gira em torno de 20%. Nesse cenário, o Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC) é o que possui maior presença feminina, com 29% de mulheres na coleção.

Segundo Simioni, as obras de algumas artistas brasileiras estão entre as mais caras do mercado brasileiro, como no caso de Lygia Clark, Beatriz Milhazes e Adriana Varejão. No entanto, a representatividade em vendas e acervos em coleções não garante visibilidade. Existem muitas obras de artistas brasileiras pertencentes a acervos importantes, como do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), ou a do Centro Georges Pompidou, em Paris, que, no entanto, nunca foram expostas ao público. Sucesso no mercado nem sempre garante espaço nos espaços institucionais, em estudos acadêmicos que possam democratizar a variedade da inserção social e instigar as instâncias de legitimação da cultura.

Apesar de décadas de ativismo e teorização pós-coloniais e feministas, as mulheres continuam a ser excluídas, sistematicamente. Esta discriminação invade os aspectos do circuito da arte, desde a representação de galerias, diferenciais de preços de vendas, cobertura de imprensa, inclusão em coleções permanentes e programas de exibição individual. Na reabertura em 2016 da *Tate Modern*, em Londres, dos trezentos artistas representados na coleção permanente, menos de um terço eram mulheres e menos ainda não eram brancas. No *Metropolitan Museum of Art* menos de 4% dos artistas na seção de arte moderna são mulheres.

Brasil, Inglaterra e EUA não estão sozinhos na perpetuação de práticas discriminatórias. Em 2009, o Centro *Pompidou* organizou uma exposição de quase dois anos, a *ELLES*, na qual Camille Morineau reinstalou a coleção permanente do museu apenas com mulheres artistas – o que aumentou a visitação em 25%. Levou seis anos para convencer o então diretor, Alfred Pacquement, de que era uma proposta de exibição válida. A mostra ainda significou que o *Pompidou* teve que ampliar suas aquisições de obras de mulheres artistas, através de compras e doações. Mas o que se viu em *Elles* não se manteve duradouro. Nas subsequentes exposições permanentes, apenas 10% das obras em exibição são de mulheres – exatamente o mesmo que anteriormente. Além disso, os fundos de aquisição para novas obras de artistas mulheres imediatamente secou.

Elas também são excluídas de exposições dentro das quais se pensaria que desempenhariam papéis importantes. Enquanto em 2007 a 12ª edição da *Documenta*, dirigida por Roger M. Buergel, incluiu 53 mulheres entre 112 artistas – um promissor dado de 47% – a edição de Okwui Enwezor, em 2002, elogiada pela sua curadoria pós-colonialista, incluiu apenas 34 mulheres de um total de 118 participantes – 29%. Claro, ainda é melhor do que a edição de 1997 de Catherine David, que incluiu menos de 17% de mulheres.

Ainda que representem cerca de 40% da população ativa no mundo ocidental, mulheres continuam a ser uma minoria nas posições de gestão e na política, sendo praticamente invisíveis nas posições de comando. De acordo com um estudo de 2017, intitulado *The Gender Gap in Art Museum Directorships*³⁵⁶, conduzido pela Associação de Diretores de Museus de Arte (AAMD), as diretoras de instituições culturais e museus de arte mulheres ganham substancialmente menos do que seus colegas do sexo masculino, e os cargos superiores são ocupados com maior frequência por homens. Em museus com orçamentos superiores a US \$ 15 milhões, os homens ocupam 70% dos cargos. As mulheres se saem melhor em museus de orçamento menor e, no geral, elas representam agora quase metade de todas as diretorias. Mas elas ainda ganham menos dinheiro do que os homens nessas posições – em média, cerca de 73 centavos por dólar.

³⁵⁶ Disponível para download em: <https://aamd.org/sites/default/files/document/AAMD%20NCAR%20Gender%20Gap%202017.pdf>.

A disponibilidade de obras de mulheres artistas nas galerias também mostra desequilíbrio, indicando que o mercado continua a ser uma arena onde elas estão particularmente em desvantagem. Em 1986, as Guerrilla Girls divulgaram um boletim informativo mostrando que a maioria das principais galerias de Nova York exibia apenas uma ou duas mulheres - se alguma. Em 2015, o Pussy Galore, coletivo que também luta contra a discriminação no mundo da arte, lançou um boletim atualizado, constatando que a representação nas galerias havia melhorado, mas não muito. Todas, exceto cinco das 34 galerias de Nova York pesquisadas, tinham menos de 50% de representação feminina. A maioria apresentava cinco ou sete por cento. (Fig. 145).

GUERRILLA GIRLS' 1986 REPORT CARD				PUSSY GALORE'S 2015 REPORT CARD			
GALLERY	NO. OF WOMEN 1985-6	NO. OF WOMEN 1986-7	REMARKS	GALLERY	% OF WOMEN	GALLERY	% OF WOMEN
Blum Helman	1	1	<i>No improvement</i>	303 Gallery	41%	Matthew Marks	16%
Mary Boone	0	0	<i>Boys crazy</i>	Alexander & Bonin	29%	Marlborough	16%
Grace Borgenicht	0	0	<i>Lacks initiative</i>	Mary Boone	13%	Metro Pictures	33%
Diane Brown	0	2	<i>Could do even better</i>	Leo Castelli	15%	Pace	16%
Leo Castelli	4	3	<i>Not paying attention</i>	Cheim & Read	36%	Petzel	35%
Charles Cowles	2	2	<i>Needs work</i>	Paula Cooper	29%	Postmasters	39%
Marisa del Rey	0	0	<i>No progress</i>	Derek Eller	15%	PPOW	53%
Allan Frumkin	1	1	<i>Doesn't follow direction</i>	Zach Feuer	50%	Andrea Rosen	29%
Marian Goodman	0	1	<i>Keep trying</i>	James Fuentes	33%	Salon 94	50%
Pat Hearn	0	0	<i>Delinquent</i>	Gagosian	15%	Tony Shafrazi	5%
Marlborough	2	1	<i>Failing</i>	Marian Goodman	22%	Jack Shainman	26%
Oil & Steel	0	1	<i>Underachiever</i>	Casey Kaplan	23%	Sikkema Jenkins	50%
Pace	2	2	<i>Working below capacity</i>	Paul Kasmin	11%	Sonnabend	31%
Tony Shafrazi	0	1	<i>Still unsatisfactory</i>	Anton Kern	21%	Sperone Westwater	8%
Sperone Westwater	0	0	<i>Unforgivable</i>	Lehmann Maupin	41%	Edward Thorp	50%
Edward Thorp	1	4	<i>Making excellent progress</i>	Galerie Lelong	61%	Tracey Williams	58%
Washburn	1	1	<i>Unacceptable</i>	Luhring Augustine	21%	David Zwirner	27%

Fig. 145 - The Guerrilla Girls' 1986 "Report Card" ao lado da versão atualizada de 2015 do grupo Pussy Galore's. ©1986 GUERRILLA GIRLS; ©2015 PUSSY GALORE

Em se tratando de mercado, o preço mais alto pago até hoje para um trabalho de uma artista viva foi de US \$ 12,4 milhões, para uma pintura de Jenny Saville; O resultado mais alto para um artista homem vivo foi uma escultura de Jeff Koons, que vendeu por US \$ 91,1 milhões. O mais alto valor pago por uma obra de uma mulher falecida foi de US \$ 44,4 milhões para uma pintura de Georgia O'Keeffe, contra US \$ 450,3 milhões para um Leonardo da Vinci (Fig.146).

Esses números contribuem para como as artistas são classificadas, em termos de visibilidade de mercado. A lista anual *Kunstkompass* anuncia "os 100 melhores artistas contemporâneos do ano". Os resultados são baseados nas estatísticas sobre a frequência e o prestígio das exposições, publicações, cobertura de imprensa e o preço médio de uma obra de arte. Na edição de 2020 os homens continuavam sendo maioria, e Gerard Richter seguia invicto, no primeiro lugar, há 17 anos. A *Artfacts.net* faz seu próprio ranking com base nas vendas no mercado de arte. No relatório de 2020, 18 mulheres chegaram às 100 melhores posições³⁵⁷. A *Artprice.com* elabora anualmente um relatório internacional sobre o mercado de arte, visto através do prisma de vendas de leilões, e apresenta os melhores artistas de acordo com o volume de negócios. Em seu relatório de 2019-20, sete mulheres aparecem na sua lista top 100³⁵⁸.

³⁵⁷ Disponível em https://artfacts.net/lists/global_top_100_artists.

³⁵⁸ Dados disponíveis em <https://www.artprice.com/artprice-reports/the-contemporary-art-market-report-2020/the-markets-pillars/>.

Artiste	Lots	Record
Jean-Michel BASQUIAT (1960-1988)	33	\$110.5m
Jeff KOONS (1955)	17	\$91.1m
Peter DOIG (1959)	14	\$28.8m
Christopher WOOL (1955)	11	\$29.9m
Martin KIPPENBERGER (1953-1997)	4	\$22.6m
ZENG Fanzhi (1964)	3	\$23.3m
Damien HIRST (1965)	3	\$19.2m
Yoshitomo NARA (1959)	2	\$24.9m
CHEN Yifei (1946-2005)	2	\$22.6m
Kerry James MARSHALL (1955)	2	\$21.1m
Maurizio CATTELAN (1960)	1	\$17.2m
Mark GROTHJAHN (1968)	1	\$16.8m
Takashi MURAKAMI (1962)	1	\$15.2m
KAWS (1974)	1	\$14.8m
Jenny SAVILLE (1970)	1	\$12.5m
BANKSY (1974)	1	\$12.2m
ZHANG Xiaogang (1958)	1	\$12.1m
John CURRIN (1962)	1	\$12m
Mark BRADFORD (1961)	1	\$12m

© artprice.com

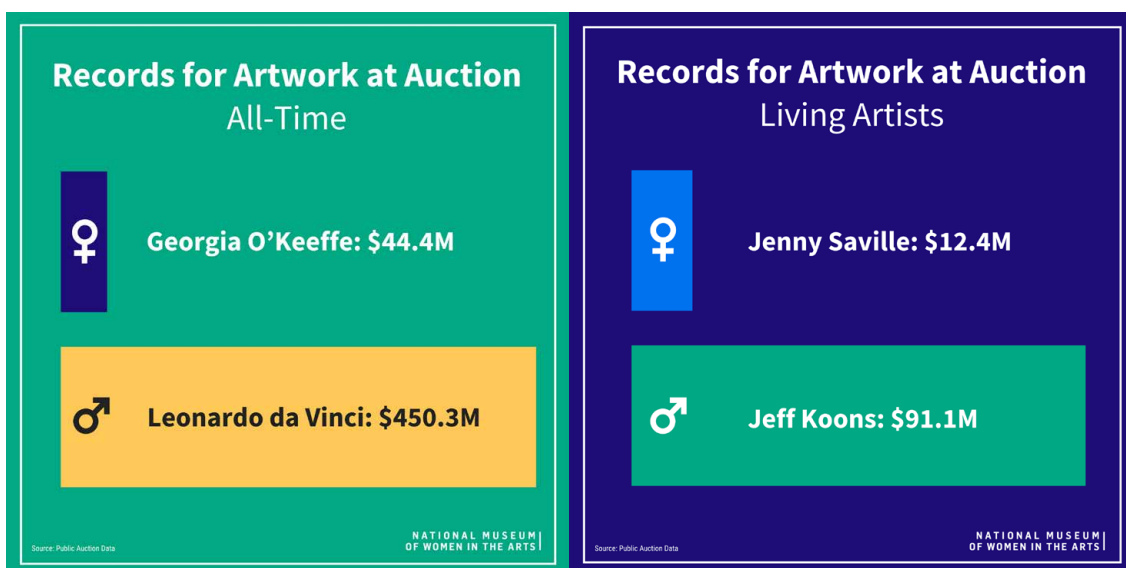


Fig. 146 - Infográficos ilustrativos

E para quem acredita que a questão sexista do Modernismo já está há tempos bem resolvida, as exposições organizadas pelas principais instituições sobre os movimentos de vanguarda do século XX dizem outra coisa. O neoimpressionismo, apresentado no *Museu d'Orsay* em 2005, não apresentou nenhuma mulher, a ponto de nos fazer acreditar que este é um movimento estritamente masculino. Pode-se pensar, é claro, diante de tal vazio, que não havia mulheres neste movimento de vanguarda. Ou que elas não atingiram o valor de um Georges Seurat ou Paul Signac. Marina Ferreti Bocquillon escreveu no catálogo que tenho em mãos: "(...) a segunda geração de neoimpressionistas, a de Lucie Cousturier e Jeanne Selmersheim-Desgranges, ia para a escola em Signac. Mas, apesar de seus respectivos talentos, nenhum teria a estatura de Seurat, ou mesmo de Aufray de Luce". (BOCQUILLON, 2005).

Ora, Lucie Cousturier (1876-1925), não só pintou em mesma equivalência, como desenhou e descreveu inúmeros relatos de viagens, além de ter escrito o primeiro livro de referência sobre Seurat, além de mais de três mil cartas de notável erudição para o também pintor Henri-Edmund Cross. Suas obras neoimpressionistas podem ser vistas em coleções públicas, nos museus de Saint-Tropez, Beauvais e Besançon. Houve também Anna Boch (1848-1936), com seus lilases magistrais, que não perde para nenhum Van Gogh. Que dizer de Jeanne Selmersheim-Desgranges (1879-1958) que dividiu a vida com Signac de 1913 até sua morte em 1935, o que por si só poderia trazer um aspecto interessante para a curadoria, mas sequer foi cogitada para estar junto na exposição? Como podemos ver, algumas mulheres também perpetuam a ocultação da história das artistas femininas.

La Revolution Surrealiste, organizada em 2002 por Werner Spiess no Centro *Georges-Pompidou*, convocou apenas Dora Maar e Claude Cahun. Aparentemente, a revolução não passou de um sonho masculino. *Pop Art*, também apresentado no *Pompidou*, trouxe somente Niki de Saint Phalle e Yoko Ono. Faltam mulheres *Pop*? É difícil de acreditar, se até no Brasil temos excelentes representantes: Regina Vater (1943), Wanda Pimentel (1943-2019), Teresinha Soares (1937), Maria do Carmo Seco (1933-2013), Regina Silveira (1939).

Essa sub-representação grosseira dá ao público uma visão distorcida ou limitada de nossa história, e essa tendência centrada no homem não é simplesmente um produto do momento em que viveram, ou culpa dos homens daquele tempo. Apesar de terem sido impedidas de entrar em instituições acadêmicas - e até de estudar modelos nus - por séculos, as mulheres artistas perseveraram, mas não se escreveu sobre elas e foram desprezadas por instituições, editoras, escritores e colecionadores. Vejamos o exemplo do livro *História Básica da Arte Ocidental de Janson*³⁵⁹. Dos mais de 300 artistas mencionados, apenas 8% são mulheres e menos de 1% são mulheres não brancas. O projeto de pesquisadores e pesquisadoras brasileiras "A História da arte" apresenta dados quantitativos e qualitativos sobre todos os artistas mencionados em onze dos livros mais frequentemente utilizados em cursos de graduação de Artes Visuais no Brasil. De acordo com os dados levantados, dos 2.442 artistas citados, apenas 215 são mulheres (8,8%), e entre elas figura apenas uma brasileira, Tarsila do Amaral (AMARAL et. al., 2017)³⁶⁰.

Talvez não tenhamos entendido muito bem quando Simone de Beauvoir falou, na quarta parte do *Segundo Sexo*, em destruir o mito da feminilidade, responsável por um pensamento que reduz a mulher à figura do *Outro*, enquanto o homem encarna o essencial, o sujeito e o absoluto. Não era para nos tornarmos seres humanos, todos iguais e universais, e negarmos nossas significativas e importantes diferenças, diminuindo o papel da mulher, como algo indesejado de performar. Quando leio uma crítica, escrita por uma mulher, em relação a Marie de Laurencin, por exemplo, por usar cor de rosa e exortar o que chamaram de "uma arte feminina e burguesa", eu vejo essa mulher que escreveu repetindo o mesmo padrão

³⁵⁹ Fonte: Penelope J. E. Davies, Frima Fox Hofrichter, Joseph Jacobs, Ann M. Roberts e David L. Simon. *Janson's Basic History of Western Art* (9th ed.). Boston, MA: Pearson, 2014.

³⁶⁰ Veja os dados dessa excelente pesquisa e material disponível para download no site do projeto, em <http://historiada-arte.org/>.

masculinista e empoderando mais ainda a masculinidade tóxica. Então há algo errado com a maneira como aprendemos a pensar sobre o lugar das mulheres na modernidade, seja do ponto de vista filosófico ou artístico. Simploriamente, eu explico: é como se pintar um quadrado fosse mais masculino que pintar uma flor, e por isso é melhor.

Por que é assim? Por quais mecanismos estruturais a modernidade vem excluindo um significativo número de pessoas que a fermentaram e a moldaram? Isso é o que eu gostaria de entender no final deste trabalho. Os números importam de qualquer forma, mas eles são dados, não são uma força, assim como nós não somos uma minoria - como observou a filósofa Simone Weil em suas *Reflexões sobre as Causas da Liberdade e da Opressão Social*. Se números sozinhos fosse uma força, os pobres e as mulheres estariam há muito tempo no poder. É a coesão entre um pequeno grupo de pessoas que é o elemento dinâmico da história do poder, impondo seu ponto de vista como universal. Então, como podemos expandir nossa teia e ocupar o espaço?

Lembrando primeiro que essa invisibilidade não se deve à ausência de mulheres nos postos artísticos. O exemplo dessa outra vanguarda que procurei identificar, em uma pequeníssima amostra de sujeitas, é particularmente esclarecedor a este respeito. É a leitura misógina de uma história da arte do século XX que, *ipso facto*, elimina a singularidade feminina. Quanto à questão de um possível desacordo quanto a se a arte feita por mulheres difere, ou deveria diferir, de arte feita por homens, independentemente disso a urgência permanece: obras de mulheres artistas devem ser encorajadas e sua exposição deve promover uma representação mais equilibrada no mundo da arte.

Madonna, a cantora pop, percebeu o potencial de artistas como Leonora Carrington e Remedios Varo, quando em 1995 usou o trabalho delas como base para seu vídeo, *Bedtime Story*. Na época, foi o videoclipe mais caro já feito (custando cinco milhões de dólares) e hoje está incluído na coleção permanente do Museu de Arte Moderna em Nova York. Enquanto isso, o trabalho das artistas começou a mudar de mãos em leilões, por quantias que teriam surpreendido as amigas artistas na década de 1950, quando estavam no México sentados à mesa da cozinha de Carrington. No entanto, sinais de melhoria não justificam que a paridade tenha sido conquistada e, se não conseguirmos enxergar os problemas, não podemos sequer começar a corrigi-los.

Faz-se urgente disponibilizar mais facilmente as estatísticas, de modo que os dados empíricos não possam ser rejeitados ou negados. Se, como argumenta Héléne Cixous, “falamos e falamos das mulheres, mas raramente elas são permitidas a falar”, então é imperativo que as mulheres se tornem matérias falantes, em vez de objetos silenciosos (CIXOUS, 1995: 55). Linda Nochlin há anos exorta as mulheres a “serem destemidas, falarem, trabalharem juntas e causar problemas”. Da mesma forma, em seu livro *Women in Dark Times*, Jacqueline Rose argumenta que o feminismo hoje precisa de uma linguagem mais ousada e mais escandalosa - que “não tenta se desinfetar”. Foi pessoalmente gratificante perceber minha própria voz tomando forma e efeito com o passar dessas páginas, quanto a isso posso garantir.

Falar não é apenas uma expressão de poder criativo; é um ato de resistência, um gesto político que desafia a posição de dominação. Discursos que negam a existência de uma hierarquia sexista são encontrados inclusive no meio acadêmico. No entanto, a falta de traduções de textos essenciais da crítica feminista em arte desde os anos 1970 e o pouco espaço dado à publicação de artigos de novas pesquisadoras brasileiras, revelam o contrário, justamente em um campo onde não esperamos encontrar tanto conservadorismo. Nesse

sentido, também há algo a ser dito sobre o valor da cooperação amigável e apoio mútuo que pode ser obtido a partir de projetos conjuntos e aspirações compartilhadas.

Devemos interromper e questionar as *narrativas reguladoras*, termo utilizado pela indiana Gayatri Chakravorty Spivak, uma das mais importantes teóricas da crítica cultural contemporânea. O seu artigo *Pode o subalterno falar?*³⁶¹, debate a questão da mulher como subalterna, e da impossibilidade da fala, quando ao tentar fazê-lo, não encontra apoio ou os meios de se fazer ouvir. Faz ainda um apelo as mulheres pesquisadoras – a elas competiria a árdua tarefa de criar espaços e condições de autorrepresentação, bem como seu próprio lugar de enunciação e cumplicidade no trabalho intelectual. “Se no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (SPIVAK, 2010, p. 67).

Podemos continuar a organizar conferências, pesquisar e publicar artigos, lançar revistas, estabelecer e participar de coalizões e iniciativas feministas. Professores podem e devem ensinar a partir de novas perspectivas, a fim de apresentar um cânone mais inclusivo e promover o exercício do olhar crítico diante das tantas possibilidades e interpretações, que o passado androcêntrico negou, ocultou, mentiu ou estigmatizou. Podemos produzir exposições de arte feminista e de mulheres, a partir da historiografia que há mais de quatro décadas aborda direta ou indiretamente tais preocupações nas artes.

Curadores e profissionais do circuito de arte devem ser capazes de autocrítica, interrogando voluntariamente o próprio trabalho em termos estéticos ou políticos, num ato de intervenção, promovendo uma atitude saudável de vigilância. Produzir uma exposição com uma diversidade de vozes move o feminismo acadêmico para a esfera pública. Existem inúmeros "curadores ativistas", que têm dedicado seus esforços à cultura visual dentro ou a partir das margens - isto é, trabalhando com artistas que não são exclusivamente homens brancos europeus ou americanos.

Colecionadores de arte têm o poder de exigir uma seleção mais ampla do que os galeristas lhe oferecem. Quanto a nós, podemos considerar o envio do cartão postal *Dearest Art Collector*, das Guerrilla Girls (Fig. 147), que diz: “Chegou a nosso conhecimento que sua coleção, como a maioria, não contém arte suficiente feita por mulheres. Nós sabemos que você se sente terrivelmente mal por isso e corrigirá a situação imediatamente”. Ainda que essas práticas feministas tenham sido muito pouco exploradas pela crítica, curadoria e história da arte no Brasil, tem havido mudanças. Um foco maior tem sido dado na esfera cultural às exposições de viés questionador e desconstrutivo, como as recentes *Frida Kahlo: Conexões entre Mulheres Surrealistas no México* (Instituto Tomie Ohtake/SP), *Mulheres Artistas: As Pioneiras (1880-1930)* (Pinacoteca do Estado de São Paulo) e *Tarsila e as Mulheres Modernas no Rio* (Museu de Arte do Rio). E, finalmente, precisamos contabilizar os números. Contar e expor dados é, afinal, uma estratégia impossível de rebater³⁶².

Não podemos ignorar o fato de que os terrenos da prática artística estruturam e estão estruturados sob relações de poder. Perceber a especificidade das obras e condições das mulheres artistas, incentivar e promover a equiparação das produções das minorias dentro do campo das artes em geral - seja na historiografia ou em espaços da crítica contemporânea -, bem como compreender a visão das mulheres como consumidoras e expectadoras de

³⁶¹ Publicado originalmente em 1985, no periódico *Wedge*, com o subtítulo “Especulações sobre o sacrifício das viúvas”, fazia uma crítica a intelectuais ocidentais, em particular Deleuze e Foucault, a fim de refletir sobre as práticas discursivas do intelectual pós-colonial, além de uma autocrítica ao grupo subalterno de estudiosos, a qual se vinculava. Recebeu notória repercussão, principalmente após sua republicação, em 1998, no livro *Marxism and the Interpretation of Culture*, série de artigos organizados por Cary Nelson e Larry Gossberg.

³⁶² Para mais dados estatísticos sobre mulheres nas artes, visite nmwa.org/get-facts. Credite o *National Museum of Women in the Arts* e marque @WomenInTheArts ao postar nas redes sociais.

produção cultural, é considerar historicamente uma configuração particular de diferença e promover um novo capital cultural.

Exposições como *Difference and Desire in American Portraiture*, *Global Feminisms*, *Women artists 1550-1950*, *Queermuseu – cartografias da diferença na arte da brasileira*, *Mulheres na Coleção MAR* (RJ), *Mulheres Radicais* (Pinacoteca), *Histórias da Sexualidade* (MASP), *História das Mulheres*, *Histórias Feministas* (MASP) e *Gostem ou Não – Artistas mulheres no acervo do MARGS* - ajudam a mudar o curso da história da arte, para melhor. Não é de admirar que a maioria dessas exposições tenha sido controversa. Projetos contra-hegemônicos normalmente o são.

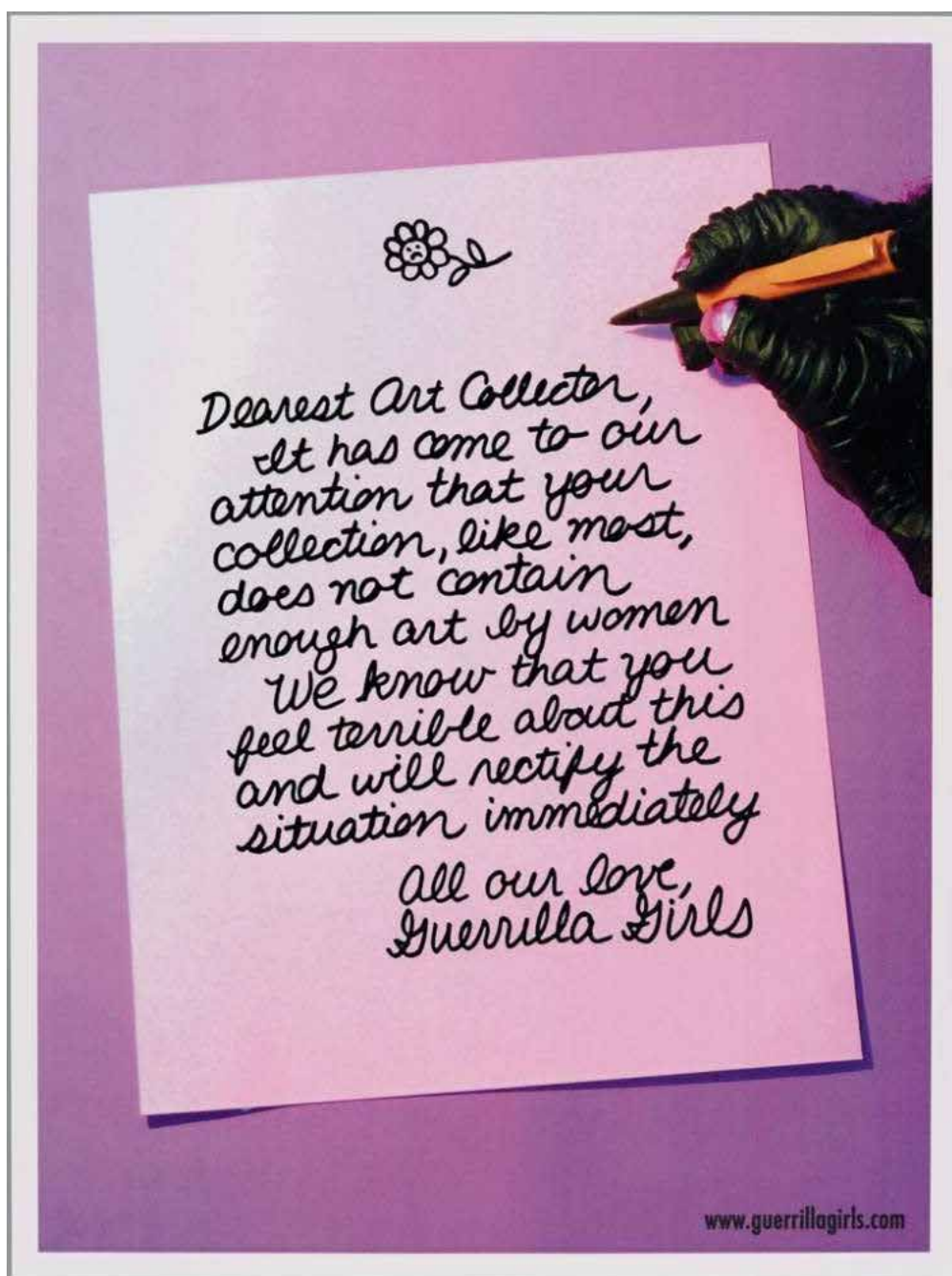


Fig. 147 - The Guerrilla Girls. *Dearest Art Collector*, 2007. Poster, 43.2 x 55.9 cm. Foto de arquivo pessoal.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

MANIFESTO SISTERHOOD

Considerações finais

O objetivo dessa tese se concentrou na tecitura de um conjunto de saberes e produções muito diversas, realizados por mulheres artistas num período específico dos estudos em arte, que é o Modernismo. O eixo ao redor do qual se desenvolve essa costura histórica é a crítica feminista em arte. Nesse sentido, história e biografia estão alinhavadas, declaradamente, com teorias e críticas discutidas a partir de uma agenda feminista contemporânea, que busca no passado a causa para a contínua MARGINALIDADE das mulheres nas artes.

Gosto de pensar em todas as palavras que escrevi como a linha na agulha. Essa é uma imagem recorrente na arte, que já que já apareceu tantas vezes representando mulheres costurando, em ambientes domésticos. E dito isso, reforço que de uma imensidão de obras que retratam esse tema, as feitas por mulheres artistas dizem mais do que sugere uma olhada muito breve. Algumas personagens estão mergulhadas em cantos escuros. Outras olham ansiosas em direção a uma janela aberta, por onde há luz, vida, movimento. Elas não se vangloriam dessa atividade, mas certamente não se degradam nem se envergonham, como se costurar fosse atributo negativo da DOMESTICIDADE feminina ou de uma capacidade inferior em criar (as chamadas “artes menores”).

Certas diferenças são quase imperceptíveis, mas estão lá. A impressionista Mary Cassatt tira a mulher de dentro de casa, para seguir bordando sorrindo, no jardim e entre pinceladas coloridas, sob o sol³⁶³. Ou junto com outras mulheres, numa tarde alegre, talvez um pouco burguesa. Eventualmente, ela troca a agulha por um jornal ou um livro – e em seguida, por tela e pincel. É imprescindível lembrar de Judith Leyster, que em 1631 pintou *Man offers Money to a Woman* (também conhecida como *The Proposition*). Uma mulher vestida com sobriedade está sentada em uma sala escura, trabalhando em sua costura. Uma lamparina sobre a mesa e um aquecedor sob seus pés são as fontes de luz e calor para seu corpo e disposição. Ocupando o ambiente de forma maliciosa, um homem toca seu ombro com uma das mãos e com a outra apresenta um punhado de moedas. A cena é DESCONFORTÁVEL. Quem são essas pessoas, onde estão e porque ele lhe oferece dinheiro, enquanto ela não parece disposta sequer a lhe dirigir o olhar? (Fig. 148).

Mais frequentemente essa pintura é interpretada como um manual moral sobre vícios e virtudes, algo que os artistas poderiam simbolizar na arte holandesa calvinista (país protestante), que não permitia a reprodução de imagens religiosas. No entanto, pintada por uma mulher e observada por outra, nossas leituras se entrecruzam: a verdade é que não existe no mundo mulher que não tenha passado por situação de abuso ou constrangimento, que não possa se identificar com o tema³⁶⁴. Além disso, como historiadora de arte devo apontar para outra pista: o aquecedor nos pés faz parte de uma tradição de livros de emblemas do século XVII, bastante conhecido pelas senhoras casadas. Leyster, que tinha 22 anos na época que fez essa pintura, sabia que um aquecedor com brasas quentes nos pés era um símbolo

363 Mary Cassatt em *Young woman sewing in the garden* (1886). *Art Institut of Chicago*.

364 Para mais estudos sobre o olhar e a diferença na percepção e fazeres em arte, entre homens e mulheres, veja o livro de Griselda Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art* (1988) e de Gabriele Griffin (ed.), *Difference in view: women and modernism* (1994).

para uma espécie de anedota: ensinaria as moças que um objeto que mantém pés aquecidos poderia possivelmente ser melhor amigo do que um marido. Alguns historiadores homens contestaram a visão feminista da leitura dessa obra, que enxergava um homem tentando desvirtuar uma mulher ou sendo abusivo e inconveniente. Acertadamente eles lembram que era um costume de noivado local (obviamente machista) oferecer dinheiro como presente as pretendentes a casamento. Além disso, a aparência da jovem moça não é a de uma prostituta. Mas o que esses historiadores homens não cogitaram é que existe uma clara relação entre o aquecedor e uma autorreferencia - porque quem não sofre misoginia raramente a enxerga. Leyster estava bem ciente de que sua carreira como artista se encerraria mediante um casamento. Então ela mantém a mulher com os pés quentes e concentrada em seu trabalho.



Fig. 148
Judith Leyster
Man offers Money to a Woman, 1631.
Óleo sobre tela.
30,9 x 24,2cm
Fonte: <https://www.mauritshuis.nl>

À medida que nos tornamos mais conscientes do fato de que nossa compreensão da arte é estruturada por discursos predominantemente patriarcais, buscamos novas experiências. O trabalho dessas precursoras, dessas artistas que subverteram as convenções e mesmo as representações de si mesmas, nos fornecem importantes precedentes de pesquisa e renovadas leituras, através de uma abordagem social da história da arte. Existe uma cumplicidade misógina, que enfrenta tempo e fronteiras, e segue firme numa PERPETUAÇÃO sexista, ou, ao menos, segue firme tentando manter a autonomia patriarcal em nome de uma obliteração cultural mais abrangente, jogando muitas produções para a periferia da história. E infelizmente, dentro desse conluio, não residem apenas figuras masculinas.

O surgimento de um conjunto autoconsciente de práticas e características, através das quais o moderno na arte é entendido, desenvolveu-se gradualmente e coincidiu com o surgimento tardio de uma primeira geração de artistas mulheres com acesso mais ou menos igual à formação artística. No entanto, a noção que se construiu de uma "vanguarda", como a ideologia dominante da produção artística modernista, serviu para marginalizar a mulher artista, tanto quanto às instituições do século XV, e as academias no século XVII e XVIII.

A partir dessa constatação, minha busca por outras narrativas durante um período supostamente revolucionário acabou sustentada por uma proposição de que as vanguardas históricas foram fortemente amparadas por um MASTRO MASCULINISTA. Em nome dessa vanguarda, a arte ocidental levantou bandeiras importantes, criticando inclusive as instituições de arte tradicionais, criando as exposições dos Independentes e escolas paralelas as grandes Academias de Arte. Isso sem falar das inovações formais. Mas que liberdade, que ruptura e desconstrução podem reivindicar as mulheres que foram excluídas do *Ipsa Facto*?

Meu estudo considerou a crônica cultural sobre várias vidas e existências a partir de marcos de referência epistemológicos, biográficos e feministas, com abordagens teóricas e explorações discursivas, e na medida do possível, com leitura de obras. Toda exploração de análise que traça linhas de vida e itinerários históricos de mulheres pode, obviamente, produzir discursos interpretativos de excedentes inesgotáveis. É por isso que, em determinados momentos, homens foram convocados nessa trama, para que saibamos de mais fatos e ações a acrescentar nesse inquérito investigativo-estético-político.

A construção dessa teia de sujeitos femininos levou em consideração práticas de registro e representação a partir de identidades, corpos, obras e narrativas. Diante de diferentes linhas de localização geográfica/cultural, coloquei em julgamento um período da história da arte, problematizando a materialidade, a MEMÓRIA, a experiência, a legislação de autoridade, o legado e consumo da mulher como sujeito ou objeto. Precisei observar os contornos, as bordas e as margens, e reconhecer nesse lugar uma força alternativa capaz de desarmar um modelo canônico heteronormativo da arte ocidental, sufocante e repetitivo.

Procurei elencar essas narrativas sob a justificativa de apresentar a misoginia estrutural no campo artístico moderno, evitando escorregar em questões puramente biográficas, embora precise reconhecer que foi através de histórias das existências e dramas entre pares que a fama se estabeleceu para muitos dos "gênios" modernistas homens. Não tive a capacidade (e paciência) de numerar a quantidade de biografias existentes de Pablo Picasso, por exemplo. Mesclar fatos e aproximações humanas oriundas de um novelo emaranhado de relações, teve a função de ampliar uma visão mais crítica da produção dessas mulheres, a fim de trazer novos marcadores para os estudos de gênero nas artes.

O ressurgimento das pesquisas de aspectos biográficos e autobiográficos em relação à análise desconstrutiva dos fenômenos de identidade e identificação se converte em um aspecto importante do discurso visual. Além da subversão e inversão de símbolos, essa estratégia recorre também à invasão de fronteiras, unindo práticas cotidianas sociais com a crítica política, como procedimento e metáfora, ao interrogar como se dá a construção do significado dos objetos no interstício entre a percepção individual e a experiência coletiva.

Embora supostamente universal e neutro, o conceito de "artista" na sociedade ocidental tem sido uma construção que, na realidade, significa "artista masculino". As mulheres, por outro lado, foram POSICIONADAS como objetos ou musas, e não como sujeitos comunicantes. Consequentemente, muitas mulheres atraídas por vocações artísticas foram forçadas a mediar entre demandas conflitantes, entre ser "feminina" ou ser "artista", por exemplo. Portanto, fica claro que a construção do mito do gênio artista é feita em cima de política de gênero.

Representativo em forma de adjetivar artistas como Picasso e Rodin, o gênio é uma característica masculina, intimamente ligada à virilidade, e o mais próximo que uma mulher podia chegar a um estado criativo tão elevado era na "fantasia de ser amada por um gênio". Algumas conseguiram ser lembradas, mas talvez não como realmente desejariam: tornaram-se musas, criaturas passivas, não criadoras. No caso das artistas lésbicas ou bissexuais, o esforço em apagá-las ou em preservar apenas as histórias romantizadas com parceiros homens nos fala muito dessa invisibilidade, desenvolvida a força.

Trago um exemplo: ao abordar a construção visual de gênero em sua pintura, se apropriando de códigos decadentistas masculinos, Romaine Brooks estava sendo tão vanguardista como os cubistas que estavam redefinindo as perspectivas formais das obras de arte tradicionais. Quando não se concorda com isso, devemos admitir que existe um preconceito de gênero dentro do cânone modernista: que funciona apenas para quem desafia a estrutura de arte, do objeto formal, das instituições; mas não funciona para quem desafia os códigos representacionais, visto que, nesse quesito, os homens gostariam de manter tudo como sempre esteve. O modernismo está, portanto, alicerçado em um ímpeto completo de ANIQUILAMENTO da representatividade da mulher.

É relevante então desenvolver análises dos momentos históricos fundadores, discernir suas estruturas sexualizadas e oposições binárias, descobrir as resistências e as diferenças passadas, e por fim examinar como as mulheres produtoras de cultura desenvolveram alternativas para negociar a modernidade e os espaços de suas vivências. Nessa mesma linha, podemos lembrar que apesar da persona masculina que Gertrude Stein performava, ela produziu um corpo de trabalho em sua poesia de amor lésbico que certamente seria considerado "negativamente feminino" por seus colegas artistas homens. O desconhecimento geral dessa produção poética de Stein é prova disso.

As representações de um constructo do "eu masculino" são vistas como atos positivos da criação, enquanto as representações de uma contrapartida do "eu feminino" são expressas como negativas. A insistência de Marie Laurencin em performar feminilidade e pintar para clientes mulheres gerou um desfavorável impacto na validação de seu trabalho. E o fato dela trocar um homem do grupo por uma mulher lhe rendeu maiores prejuízos: um nome riscado das publicações, ausente nas críticas em jornais, e CANCELADA das exposições em conjunto com aqueles que eram antes seus amigos.

Para além das implicações políticas inerentes ao conceito de vanguarda, outros subtextos acabaram surgindo no decorrer dessa pesquisa, e se esse conteúdo não foi explorado em profundidade, foi devido à dimensão que esse volume tomaria com tantos desdobramentos em uma tese só. Me refiro a questões-chaves como: profissionalismo nas artes; adesão política (vanguardas soviéticas; envolvimento com o feminismo), anti-feminismo (particularmente do movimento Futurista); aprofundamento nas questões de raça, etnicidade e classe; papel da mulher educadora em arte; artes decorativas ou consideradas menores (figurinistas, bonequeiras, tecelãs, ilustradoras) e proto-performance, ações realizadas antes ainda do que entendemos hoje como performance. Estas são demandas às quais retornarei por muito tempo e estou ansiosa por futuras construções que devem expandir a “teia”.

Um outro conjunto de questões específicas para (re) costurar as reformulações acerca das diferentes experiências estéticas entre as mulheres e os homens se manifesta através de adversidades materiais específicas e concretas, muitas vezes esquecidas nos estudos históricos do modernismo, como por exemplo: "Quais eram seus materiais e recursos financeiros? Que tipos de público seu trabalho atraiu ou alcançou? Que tipo de efeito isso teve sobre suas decisões estéticas? Casamentos ou filhos interferiram de alguma maneira em sua carreira artística?"

Quando em 2012 comecei a me interessar em estudar o modernismo, não havia sistema de apoio nem disciplina que nos instigasse a pensar no papel das mulheres artistas, dentro de narrativas já consolidadas pela história da arte. Penso com tristeza na oportunidade que tive (e perdi) ao visitar e participar de um grupo de estudos na escola alemã Bauhaus, em Dessau, naquele ano. Na ocasião, eu só pensava em Klee, Kandinsky, arquitetura moderna, design e, para ser um pouco dissidente, ornamento. Eu trouxe muito empolgada um livro de amostras de padrões de papel de parede, reproduções do movimento *Arts & Crafts*. Na figura de seu fundador, William Morris, ativista e socialista inglês, eu comecei a formular questões sobre a criação e métodos coletivos de artesanaria e design, elegendo um homem como símbolo desse interesse. Os livros mal mencionam a presença das várias mulheres envolvidas nesse movimento que VALIAM a pena conhecer.

Hoje para mim tudo mudou. As mulheres da Bauhaus, da Vkhutemas e das associações de arte como a Mánes (República Tcheca/Europa Central) interessam-me muito mais, assim como as comunidades de mulheres artistas ameríndias, por exemplo. Faço essa digressão pessoal para advertir que esse desconhecimento que carreguei não faz tanto tempo assim, e ele é exatamente igual ao da maioria das jovens alunas e alunos que iniciam seus estudos ou desenvolvem interesse em arte.

A OUTRA PARTE DA VANGUARDA

Desde muito cedo sou fascinada com o rastro que a aranha deixa a partir de um minucioso trabalho. Sempre foi doloroso presenciar a destruição de uma teia durante alguma limpeza doméstica. Símbolo de um trabalho elegante e complexo, quase nunca lhe dão o devido valor. Cada delicado e ao mesmo tempo forte fio, tecido por uma aranha, tem um paralelo com os fios de conexão invisíveis entre as pessoas e entre as MEMÓRIAS enquanto a teia era tecida.

Eu não desejava apenas listar algumas mulheres artistas que permaneceram nas margens da história modernista ou que foram amplamente excluídas (ou, mais precisamente, OBSTRUÍDAS) de nossa compreensão do movimento ao longo da história da arte. Era importante estabelecer o motivo (a misoginia) e juntar evidências. Assim, lentamente

costurei uma teia ontológica de conexões e similaridades. Foi interessante perceber que algumas artistas de origem modesta vivenciaram obstáculos semelhantes a outras, nascidas em berço privilegiado. Seria gratificante que esse trabalho fosse compreendido não apenas como uma adição de nomes de mulheres ao cânone tradicional, mas principalmente, como um projeto de remodelação do campo modernista, “campo” aqui utilizado como conceito derivado da luta pelo capital cultural ou “poder simbólico”.

A teia evoca Ariadne, Arachne, Philomela, Penélope e outros poderosos arquétipos femininos. Sabemos que a aranha é uma das figuras preferidas da crítica em arte ginocêntrica, desde a criação de *Maman* nos anos 1990, obra icônica de Louise de Bourgeois (1911 – 2010), artista pertencente a esses dois momentos da arte, o moderno e o contemporâneo, tão divididos nas teorias, mas ainda tão iguais nas práticas sexistas. Maria Martins (1894 – 1973), em 1943 também nos deixou uma *Aranha*, entre tantas outras esculturas de criaturas amazônicas, de um surrealismo tropical instigante. Nessa pesquisa, não adentrei nos casos dessas artistas, visto que Bourgeois já é bastante reconhecida e Maria Martins está sendo estudada por outras pesquisadoras no momento da feitura desse trabalho.

Mas é necessário observar a diferença que existe entre essas duas obras citadas: é a teia, a rede construída que existe no primeiro caso e inexistente no segundo. Ainda que Bourgeois não se declarasse feminista, suas obras assim foram identificadas pela crítica em arte alinhada a essas questões, que implode nos EUA somente a partir da década de 1970. Ela mesma, em seus anos finais, assumiu essa postura em entrevistas (ainda que não fosse uma militante, admitiu que as obras, por autonomia, eram peças de arte feministas). Vivendo num circuito artístico americano de alta classe, ela havia sido deixada de lado nos anos 1950, quando o gênero do expressionismo abstrato dominado pelos homens criou estrelas como Jackson Pollock e Mark Rothko. Suas esculturas foram ofuscadas. Ela começou, por meio de seu trabalho, a se rebelar contra o patriarcado na arte e pensava que os surrealistas faziam das mulheres o objeto de seu trabalho, enquanto ela tentava fazer das mulheres e de si mesma um sujeito. A grande aranha *Maman*, por exemplo, é a representação de sua mãe.

Maria Martins, no entanto, morre no início da nossa complicada década de 1970, onde quase nenhuma artista brasileira era sequer simpaticante do movimento feminista e a nossa crítica em arte e cultura, além de sexista, estava sob censura de uma ditadura autoritária e criminosa. Ainda é preciso tecer uma teia que ligue Maria Martins as questões da arte feita por mulheres e sobre nosso olhar atual em relação ao seu trabalho, deixando um pouco de lado a escrita esnobista e de classe que foi geralmente empastada em sua biografia.

O que une as artistas que emergiram no decorrer desse estudo? Certamente não é um estilo consistente em qualquer sentido histórico, como no caso dos *ismos* conhecidos (Cubismo, Dadaísmo, Surrealismo). As artistas aqui presentes não estão ligadas por um local específico nem pelo fato de que algumas se conheciam. Essa outra vanguarda se manifestou em muitos lugares e com diferentes graus de intensidade. É então surpreendente que semelhanças estéticas sejam perceptíveis nas obras de artistas tão diferentes, cujo conhecimento das obras umas das outras era altamente improvável. Elas estão unidas por uma rede que se constrói pelo fato de sabermos como é nascer e crescer sob o mesmo jugo da misoginia, que de uma forma ou outra, irá invisibilizá-las.

Essas mulheres experienciaram fatos parecidos. Dessa forma, os questionamentos e vontades também serão semelhantes: romper com as ideias naturalistas de INFERIORIDADE

feminina, perpetuadas por séculos, e desconstruir radicalmente a imagem da mulher, carregada de estereótipos e projeções preconceituosas. Não foi tarefa simples. No entanto, ocorreram diferentes esforços para dissolver essa relação sujeito-objeto, transformando essa multiplicidade de cenários, experiências e saberes em uma tecitura poética da diferença. Cada uma à sua maneira, elas foram especialmente inventivas na pretensão da desconstrução da imagem constituinte da mulher frágil, mãe e santa, da mesma forma que teimosamente se recusaram a continuar a considerar a musa-modelo-prostituta como um objeto destinado ao olhar do desejo masculino. No entanto, apesar do valor de suas produções, algumas dessas artistas estão CONFINADAS há mais de cem anos às margens da história da arte modernista.

É preciso salientar que essa outra vanguarda não estava centrada apenas na questão identitária ou autorreferencial, como algum insidioso poderá alegar; as artistas estavam igualmente interessadas nas propostas estéticas advindas de uma intensa pesquisa sobre diferentes procedimentos do modernismo (colagem, montagem, *assemblages*, objetos escultóricos, fotografia, formalismo, apropriação, gestualidade expressiva). Existem diversos exemplos interessantes de reconstrução do imaginário erótico, do ponto de vista da mulher - e através de uma perspectiva visual incomum e de plasticidade própria. Como nas evocações florais da genitália feminina, em pinturas de um expressionismo abstrato único, feitas por Georgia O'Keefe, ou ainda na obra de Emily Carr (1871 - 1945), que produziu florestas gigantescas, profundas, emaranhadas e espessas na década de 1930 (Fig. 150). Desconfiando da religião institucional, Carr foi influenciada pelo pensamento teosófico e formulou uma ideia sobre Deus como natureza e corpo como parte crucial dessa configuração³⁶⁵.

A visão moderna de Emily Carr foi associada à articulação da identidade nacional dos povos originários do Canadá no início do século XX. Críticas mais recentes avaliam seu trabalho de uma perspectiva feminista e pós-colonial. Ela também se destacou por seu interesse pela arte nativa, totens e cestarias da costa noroeste, sendo influenciada por essa arte, algo inédito para qualquer artista branco da época, que via nessas produções apenas objetos de consumo fetichistas e exóticos. Uma pioneira na selva, tanto figurativa quanto literalmente, foi uma das primeiras conservacionistas, antes do termo existir. Escritora, poeta, MULHER CAMINHANTE, exploradora de locais remotos, não só das florestas como das geleiras do Alasca, rejeitando as paisagens pastorais, as cenas domésticas e os retratos de mães e filhos para buscar motivos com temas desafiadores, com outros significantes culturais.

Feminista, seu poderoso trabalho *Self-Portrait* (1938-39)³⁶⁶, foi pintado no final da sua vida. Ele é significativo não apenas pela semelhança física que captura, mas também pela franqueza com que pinta sua própria imagem, de uma mulher madura, em tons de marrom como seus troncos, com vincos e nos olhando de forma distinta. Nós reverenciamos artistas que hoje realizam produções dessa significância, pois ainda é necessário - diante da exigência masculinista e capitalista sobre a mulher, cuja beleza e juventude devam ser eternas. Mas esquecemos dessas que vieram antes. Como muitas, Carr foi reconhecida apenas no final de carreira e postumamente. Diversos livros foram lançados sobre sua vida e obra (só em 2006, por exemplo, foram quatro títulos). Contudo, fora do Canadá ela permanece praticamente desconhecida.

³⁶⁵ O livro *Emily Carr: Life & Work*, de autoria de Lisa Baldissera, está disponível pelo *Art Canada Institut* em https://www.aci-iac.ca/wp-content/uploads/2020/09/Art-Canada-Institut_Emily-Carr.pdf. Outro artigo interessante pode ser encontrado sob o título *T'Other Emily: Emily Carr, the Modern Woman Artist and Dilemmas of Gender*. (MORAY, 1999, p. 73 - 99).

³⁶⁶ Disponível em <https://www.aci-iac.ca/art-books/emily-carr/key-works/self-portrait>.



Fig. 150 - Emily Carr.
Forest (1931-32)
Óleo sobre tela, 130 x 86.8 cm
Vancouver Art Gallery
Emily Carr Trust - VAG 42.3.9.
Foto de Trevor Mills.

PERGUNTAR OFENDE A QUEM?

Não há nada de novo em perguntar: "O que é modernismo?". Mas reconhecer que as respostas possam implicar em contingências mais amplas de compreensão histórica faz com que a repetição dessa pergunta se torne oportuna. Afinal, o modelo clássico de modernismo não foi capaz de integrar a criatividade das mulheres em suas narrativas de radicalismo, inovação, DISSIDÊNCIA e transgressão. O que é particularmente intrigante, quando o advento do que se convencionou chamar de "Nova Mulher" é reconhecido como um dos pontos nevrálgicos da própria modernidade. Se a história canônica da arte escreveu sobre essa perspectiva em relação ao modernismo, apontando para essas mudanças de papéis, é problemático que tenha obliterado ou ECLIPSADO suas representantes mais subversivas - as mulheres da vanguarda.

Quando artistas anarquistas franceses perguntaram "o que é vanguarda?", nos idos da década de 1880, eles desafiaram a noção predominante de que a arte de vanguarda era o que mais efetivamente favorecia o mecanismo de propaganda socialista. Contra essa suposição, os pintores pós-impressionistas e os poetas decadentes reivindicaram o direito de explorar formas e motivos que não serviriam, de maneira direta, a serviço de nenhum movimento político, mas que, na visão deles, também desafiava o status quo do meio cultural. As consequências a curto prazo foram o surgimento de movimentos como o neoimpressionismo e o decadentismo, dedicados à exploração de *L'art pour l'art*; a criação de revistas e uma rede de galerias para promover a novidade; mais adiante, temos a revolução em 1917, indo diametralmente ao oposto dessas questões. E a longo prazo, posso apontar as teorias estéticas formalistas, que se por um lado me desagradam profundamente em determinados pontos, se mostraram cruciais para a nossa compreensão estética e política.

Nos anos 1970, praticamente um século depois, as teóricas feministas, queer, pós-colonial e pós-estruturalistas fizeram outras perguntas relacionadas a essa e, ao fazê-lo, revelaram o sexismo, o racismo e a homofobia, não apenas da vanguarda enquanto se desenrolava historicamente, como também dos discursos e instituições acadêmicas que canonizaram determinados movimentos e sujeitos. Quando novamente perguntaram "O que é uma vanguarda?" seguiu-se uma série de outras perguntas: por que havia tão poucas mulheres artistas nos livros didáticos? Nos museus e galerias? E por que demorou tanto tempo para reconhecer essas desigualdades óbvias?

Nas décadas de 1980 a consciência da existência de histórias simultâneas autônomas e a sujeição de seus produtos culturais, econômicos e históricos, nos alertou para a "visão do colonizador", gestando novos olhares sobre o eurocentrismo e a dinâmica cultural entre a Europa e o resto do mundo. Foi quando novas perguntas estavam sendo feitas, como "Existe um centro cultural? As margens e centros são transferíveis?". Esse interesse em espaços historicamente SILENCIADOS e modos hegemônicos de cognição cultural desvelou muito da hegemonia do olhar ocidental, seus preconceitos, sua persistente aptidão colonizadora e a difusão de seus produtos culturais.

Ressoam atualmente algumas mensagens de urgente ameaça a partir de eventos históricos e movimentos que estamos vivenciando, que cerceiam as liberdades artísticas e nossas próprias existências. Em um universo social que ainda não chegou à utopia (e segue a passos longes) - não é insensato perceber uma crescente ideologia militarista, fascista e antifeminista de ambos os lados do Atlântico, e que os meios culturais servem de veículo para tentar restabelecer as expectativas sexuais tradicionais, bem como minar e até recuar nas garantias de direitos adquiridos. Então eu retorno aqui com as perguntas através dessa

tese. Qual foi o papel da vanguarda modernista nesse processo? A partir de que posturas acadêmicas, ideológicas e metodológicas podemos falar sobre vanguardas, modernismo e liberdades conquistadas?

O artigo provocativo do escritor e ensaísta Norman Mailer, que era íntimo dos pintores Pollock, Kooning, Kline e Motherwell, *You've Got to Have Balls to be a Artist* (Você precisa ter bolas para ser um artista), tornou-se um leitmotif conhecido e discriminatório em seu tempo, que incentivou a aceitação desse poder masculino invisível ao qual são adicionadas as avaliações greenbergianas do modernismo tardio. Mailer foi a voz dos preconceitos sexistas do pós-guerra: defendeu um retorno à ordem para as mulheres e sugeriu sem muita nuance que o tipo ideal de criador contemporâneo era uma figura puramente masculina, que deveria impor ao crescente número de mulheres que têm a pretensão de querer exercer a profissão de artista o retorno às funções estabelecidas ao longo dos anos, nos papéis de musas, amantes, esposas ou “mães adotivas”, servindo aos seus homens (CARANI, 1994, p. 65).

De fato, durante o período turbulento da crise econômica e das ditaduras fascistas do período entre guerras, então entre 1939 e 1945, e finalmente durante os anos seguintes ao fim da Segunda Guerra Mundial, esses artistas modernistas masculinos - figurativos e abstratos - são os cúmplices (se eles foram conscientes ou alheios a isso, tanto faz) de um processo de dominação efetiva das mulheres. Assim, em consonância com as lutas entre a esquerda democrata e a direita reacionária que cruzou a sociedade americana durante a década de 1950, uma época em que as mulheres americanas eram trazidas de volta das fábricas para o lar, tanto expressionistas abstratos quanto formalistas masculinos apelaram mais de uma vez ao poder inegável do homem criativo.

Expandir os parâmetros do modernismo como ordinariamente conhecemos é uma das minhas tarefas. No caminho, enterrei alguns mitos e heróis – o que não significa “cancelar” suas contribuições estéticas, mas sintonizar suas reverberações com as perspectivas atuais, contemporâneas. É por isso que destaco suma importância no papel das artistas mulheres, em termos de questões recentes: combater mensagens DOMINANTES, consolidar os ganhos (podem ser frágeis), unir forças e apontar a farsa dos códigos patriarcais, seja de forma mais ideológica, seja de forma divertida, seja de forma chocante, realista ou através da ironia. São práticas discursivas que devem ser levadas em alta conta.

ENTRE MODERNISMO E ARTE CONTEMPORÂNEA – ECOS E REPERCUSSÕES

O “modernismo” neste texto refere-se, para os propósitos dessa pesquisa, ao termo mais amplamente aceito como um modelo histórico e cultural que tende à experimentação formal, a programas utópicos e a um conceito de vanguarda criativa em determinado período, conforme explicitado no primeiro capítulo.

As mulheres artistas que atuam após os anos de 1960 frequentemente se envolviam com a teoria e a política feminista, de uma maneira altamente autoconsciente. Isso pode diferenciar bastante suas produções das artistas mulheres modernas, que se engajaram em questões críticas relacionadas a problemática de gênero, porém muitas vezes sem uma nítida consideração explícita do feminismo. Não se pretende aqui colocar interpretações pré-determinadas nos trabalhos que foram produzidos antes de tais conceitos serem desenvolvidos; pelo contrário, os ELOS entre as obras de antes e depois que porventura validei operam enquanto contextos particulares, que também podem sinalizar diferenças importantes.

Não obstante, nós emergimos de uma herança de décadas de estudos modernistas baseados quase que exclusivamente nas produções de artistas homens. É por isso que de alguma maneira construo elos significativos entre esses períodos, já que proponho um olhar interessado nos discursos reivindicados pelas artistas, como contra representação, desvio, TRANSGRESSÃO ou contradição em relação às estruturas de poder, ou, como no caso de um aspecto-chave da questão, uma visão sobre o problema da representação das mulheres como um processo de significado simbólico e ideológico.

Efetivamente, muitas das características que são usualmente atribuídas ao pós-modernismo e a arte contemporânea são justamente a diferença, a nuance, a complexidade dos lugares e das culturas, o reconhecimento do díspar e do desigual – a nível geográfico, político, sexual, étnico. A arte hoje não é uma entidade homogênea, mas um espaço de saber, que nos ajuda a encontrar o poder que reside nos detalhes, fragmentos, aforismos e alusões. E esses detalhes e alusões já estavam lá.

CONCLUSÃO DA CONCLUSÃO ou MANIFESTO SISTERHOOD

Esse texto híbrido, por vezes acadêmico, por vezes conjurando minha voz mais pessoal (que foi tomando força), está munido pela ânsia de dividir olhares e conhecimentos sobre a arte dissidente feita por mulheres. Ele reivindica, a partir de uma condição marginalizada, uma cidadania igualitária na memória cultural e artística. Um manifesto estético de escrita sobre vidas, gênero, memória e representação. Quando visitamos espaços de arte e não encontramos obras de mulheres, estão nos apontando para uma informação FRAUDULENTA, de que apenas artistas homens, brancos e eurocêntricos existem ou tem valor, e que a arte das mulheres modernistas, por exemplo, não deve ser medida na mesma fita métrica. Igualmente não se pode deixar de sentir-se um pouco oprimida por nos negarmos a aproximação com tantas artistas, com suas obras e trajetórias, por tanto tempo consideradas desimportantes. Quem decidiu por isso?

Entre caminhos percorridos durante essa pesquisa, na busca dos ambientes físicos que algumas artistas haviam explorado, eu pensava no EXTRAORDINÁRIO elenco de mulheres que haviam pisado nas mesmas calçadas, sentado nos mesmos cafés e subido os mesmos degraus dos prédios em Paris, nenhum deles com elevador. Conheci alguns estúdios e alguns apartamentos, entre eles, o de Leonor Fini, da época em que viveu no final da guerra. Pelas grandes janelas entrava muita luz e se via os telhados vizinhos. Os cavaletes e a grande mesa estava lá. Eu comparava com as fotos que havia visto, onde dezenas de gatos lhe faziam agradável companhia, deitados por todos os lados. Havia um felino numa poltrona, um provável descendente. Ele ronronou rapidamente ao receber um carinho e voltou a dormir. Todo o resto parecia maravilhosamente congelado no tempo. Foi sobre essa artista que Salvador Dalí lançou o comentário, que talvez tenha inspirado o artigo do americano citado a poucas linhas atrás: “Leonor Fini é melhor que a maioria. Bem, talvez, porque o talento está nas bolas” (KENT, 2009). Eu fiquei pensando que se, de alguma maneira, os modernistas homens haviam descoberto o “domínio da forma”, as mulheres da vanguarda eram as mestras da “deformação do domínio”.

A hipótese que coloco em discussão é a de que o domínio tradicional, à imagem da sociedade heteropatriarcal, não é necessariamente a aspiração que atrai a todos do mesmo jeito. Esse sistema personalista, baseado na superexposição pública, na opressão estrutural, nas desigualdades, na competição e no dinheiro, em meus termos, é a verdadeira concepção da antiarte.

Embora muitas de nós possamos nos envolver com o feminismo enquanto discurso crítico e de vivência diária, não deveríamos manter tais questões apenas na acepção política pessoal, mas também como parte integrante dos nossos estudos, legitimados pela própria instituição acadêmica - e não apenas pela sua validade fora dela. Atualmente possuímos muitas das competências culturais para empreender tal tarefa: novos modos de ver, viver e representar o mundo, em termos de diferença sexual. Estas competências estão ligadas às diversas formas de construir e interpretar imagens, hoje possíveis como resultado de décadas de estudos feministas em torno da representação, que somente nos últimos anos estamos tendo acesso, ainda que através de pouquíssimas traduções e discussões.

Estrategicamente falando, os esforços coletivos das mulheres para produzirem suas próprias redes de apoio são imensamente importantes e ampliam as possibilidades de trabalho para muitas artistas. No entanto, existe um perigo real de permanecer à margem, ocupando uma esfera separada, estabelecida para a prática das mulheres desde o século XIX. É por isso que devemos ocupar TODOS os espaços disponíveis, e se não houver, devemos criá-los. É necessário intervir nas instituições já existentes e consolidadas, bem como atuar nos espaços alternativos àqueles que dominam o meio cultural.

Minha conclusão é bastante óbvia, e está notavelmente inserida no título desse trabalho. A reavaliação crítica de estudos desiguais e já legitimados comprovou que a misoginia, seja estrutural e institucional, seja atuando de forma mais concreta e individual, foi responsável por um apagamento sistemático de existências importantes para o capital cultural das mulheres, privilegiando um aspecto de representação marcado por sinais codificados, de uma tradição machista que apresentou, em termos da mensagem cultural e imagem artística, uma ideia de passividade, submissão e disponibilidade sexual da figura feminina.

Por fim e não menos importante, é fundamental que fique claro que durante os anos de costura dessa teia-tese, nenhuma armadilha mortal abocanhara quaisquer danos colaterais que envolva os nomes masculinos do sistema de artes. Até hoje, tanto na história humana como na história da arte, temos zero número de vítimas homens que o feminismo, em qualquer instância, poderia causar.

The background is a dark brown, textured surface resembling leather or a fine mesh. On the right side, there are several vertical lines of blue stitching, suggesting a book cover or a similar object.

GLOSSÁRIO

A

Abigail de Andrade

(1864 – 1890). Brasil-França. Desenhista e pintora; p. 18 e 207.

Adriana Janacópulos

(1897 – 1978). Brasil. Escultora; p. 18.

Adriana Varejão

(Vive no Brasil). Artista plástica contemporânea, p. 359.

Adrienne Monnier

(1892 – 1955). França. Escritora, editora e livreira; p. 64, 139.

Agnès Varda

(1928 – 2019). Bélgica-França. Fotógrafa, cineasta, feminista, docente; p. 153, 154.

Aimée-Zoë de Mirbel

(1796 – 1849). França. Pintora retratista em miniaturas; p. 50.

Alexa Wilding

(1847-1884). Reino Unido. Uma das mais importantes modelos da pintura Pré-Rafaelita; p. 279.

Alexandra Exter

(1882 – 1949). Ucrânia-França. Designer gráfica e pintora associada ao Cubo-futurismo, Construtivismo e Art Déco; p. 48, 320, 321.

Alice Babette

(Toklas 1877 – 1967). EUA-França. Escritora, crítica e editora; p. 31, 64.

Alice James

(1848 – 1892). EUA. Escritora e docente; p. 82, 84.

Alice Rideout

(1874 - 1953). EUA. Escultora e pintora; p. 42.

Aline Daka

(vive no Brasil). Artista gráfica e docente em artes; p. 6.

Alma Lavenson

(1897 – 1989). EUA. Fotógrafa; p. 213.

Alma Mahler

(1879 – 1964). Áustria-EUA. Compositora, pintora, editora; p. 271.

Aloïse Corbaz

(1886 – 1964). Suíça. Artista associada a Art Brut; p. 342.

Anaïs Nin

(1903 – 1977). França-EUA. Escritora; p. 64, 115.

Angélica Kauffmann

(1714 – 1807). Suíça-Reino Unido-Itália. Pintora Neoclássica, p. 57.

Angelina Agostini

(1888 – 1973). Brasil. Pintora, desenhista e escultora; p. 18.

Angelina Beloff

(1879 – 1969). Rússia-França-México. Pintora, educadora social, docente, bonequeira, ilustradora, gravadora; p. 293-300.

Anita Brenner

(1905 – 1974). México-EUA. Antropóloga, escritora, historiadora cultural; p. 257.

Anita Malfatti

(1889 – 1964). Brasil. Pintora, gravadora, ilustradora, desenhista e docente ítalo-brasileira; p. 18.

Anna Akhmatova

(1889 – 1966). Ucrânia-Rússia. Poetisa; p. 95.

Anna Boch

(1848-1936). Bélgica. Pintora pós-imoressionista; p. 362.

Anna Cassel

(1860 – 1937). Suécia. Pintora; p. 315.

Anna Elizabeth Klumpke

(1856 – 1942). EUA-França. Pintora retratista e escritora; p. 50.

Anna Pavlova

(1881 – 1931). Rússia. Bailarina; p. 59.

Anna Waser

(1678 – 1714). Suíça. Pintora; p. 206.

Anne Sexton

(1928 – 1974). EUA. Poetisa e escritora; p. 84.

Anni Albers

(1899 – 1994). Alemanha-EUA. Artista têxtil, designer, pintura, escritora e docente; p. 275.

Annie Louise Swynnerton

(1844 – 1933). Reino Unido. Pintora retratista e paisagista, associada ao Simbolismo; p. 57.

Annie Miller

(1835 – 1925). Reino Unido. Modelo da Irmandade Pré-Rafaelita, p. 279.

Artemísia Gentileschi

(1593 – 1656). Itália. Artista do Renascimento, associada ao Barroco; p. 55, 58, 118, 201, 202, 207.

Ata Kandó

(1913 – 2017). Hungria-Países Baixos. Fotógrafa, ativista viajante; p. 185.

Audrey Munson

(1891 – 1996). EUA. Modelo de artista e atriz; p. 82.

Augusta Savage

(1892 – 1962). EUA. Escultora e docente em artes; p. 73, 77.

B**Beatrice Hastings**

(1879 – 1943). Reino Unido-França. Escritora, poetisa e jornalista; p. 95, 100, 330.

Beatrice Wood

(1893 – 1998). EUA. Escritora, artista Dadá e ceramista; p. 122, 127.

Beatriz Milhazes

(Vive no Brasil). Ilustradora e artista plástica brasileira; p. 359.

Benedetta Cappa

(1897 – 1977). Itália. Artista associada ao Futurismo italiano; p. 284.

Berenice Abbott

(1898 – 1991). EUA-França. Fotógrafa; p. 64, 121, 127, 152, 264.

Berthe Morisot

(1841 – 1895). França. Pintora Impressionista; p. 42, 200, 277.

Bryher

(1894 – 1983). Reino Unido-França-Suíça. Pseudônimo de Annie Winifred Ellerman. Escritora, editora, poetisa e memorialista. Financiou artistas em dificuldades e refugiados durante o nazismo; p. 64, 136.

C**Camille Claudel**

(1864 – 1943). França. Artista e escultora; p. 45, 52, 86, 95, 101, 269, 277, 284.

Carmen Foncerrada

(1890 – 1940). México. Pintora e ativista; p. 258.

Carmen Mondragon [Nahui Olin]

(1894 – 1978). França-EUA-México. Poetisa, escritora, pintora, performer, modelo, docente; p. 247-258.

Caroline Louisa Daly

(1832 – 1893). Canadá-Reino Unido. Pintora, aquarelista; p. 118.

Cassandra Fedelle

(1465-1558). Itália. Escritora, oradora, filósofa, intelectual; p. 197.

Catherine Yarrow

(1904 – 1990). Reino Unido. Pintora, gravurista, ceramista; p. 105.

Chabela Villaseñor

(1909 – 1953). México. Escultora, gravadora, pintora, poetisa e compositora mexicana pós-revolucionária; p. 247.

Chana Orloff

(1888 – 1968). Ucrânia-Palestina-Israel. Escultora; p. 52, 95, 100, 329.

Chantal Quenneville

(1897 – 1959). França-Itália-EUA. Pintora; p. 102.

Charlotte Besnard

(1854-1931). França. Escultora; p. 117.

Charlotte Brontë

(1816 – 1855). Reino Unido. Poetisa e escritora; p. 84.

Charlotte Perkins Gilman

(1860 -1935). EUA. Escritora, ativista e poetisa; p. 84, 269.

Christina Broom

(1862 – 1939). Reino Unido-Alemanha. Fotógrafa e jornalista escocesa; p. 152.

Christina Rossetti

(1830 – 1894). Reino Unido. Poetisa e escritora; p. 279.

Christine de Pisan

(1363 – 1430). Itália. Poetisa, escritora proto-feminista e filósofa; p. 197.

Cindy Sherman

(Vive nos EUA). Artista, fotógrafa e cineasta; p. 134, 135.

Clara Bow

(1905 – 1965). EUA. Atriz; p. 82.

Clara Peeters

(1594 – 1657). Antuérpia-Países Baixos. Pintora; p. 207, 208.

Clarice Lispector

(1920 – 1977). Ucrânia-Brasil. Escritora, pintora; p. 143.

Claude Cahun

(1894 – 1954). França-Reino Unido. Pseudônimo de Lucy Schwob. Poetisa, escritora, fotógrafa, artista Surrealista; p. 64, 112, 133-140, 147, 157, 275, 317, 321, 362.

Colette

(1873 – 1954). França. Escritora, atriz, mímica, colecionadora de arte e salonnière; p. 31, 64, 112, 118.

Constance Marie Charpentier

(1767-1849). França. Pintora; p. 198.

Consuelo Kanaga

(1894 – 1978). EUA. Fotógrafa e escritora; p. 213.

Corita Acuña/Cunha [Cora Bockel]

(1917 - ?). Argentina-Brasil. Atriz; p. 82.

Cornelia Cederborg

(1853 – 1933). Suécia. Membro do grupo De Fem; p. 315.

D**Dagny Juel-Przybyszewska**

(1867 – 1901). Noruega-Alemanha-Polônia-Geórgia. Escritora, musicista, poetisa; p. 279

Denise Bellon

(1902 – 1999). França. Fotógrafa associada ao Surrealismo; p. 306.

Denise Lévy-Naville

(1896 – 1979). França. Tradutora, escritora, ativista; p. 158, 161.

Diane Arbus

(1923 – 1971). EUA. Fotógrafa, escritora; p. 152, 212, 213.

Djuna Barnes

(1892 – 1982). EUA. Escritora; p. 64, 121, 127, 132.

Dolly Wilde

(1895 – 1941). Reino Unido-França. Tradutora; p. 115.

Dora Maar

(1907 – 1997). França-Argentina. Pintora, fotógrafa, poeta; p. 24, 26, 110, 137, 260, 282, 301-312, 362.

Dorothea Lange

(1895 – 1965). EUA. Fotógrafa; p. 152.

E**Edith Kiss (Rott)**

(1905 – 1966). Hungria-França. Escultora e pintora; p. 100.

Edith Lanchester

(1871 – 1966). Reino Unido. Docente e ativista feminista/sufragista e socialista, mais tarde dissidente; p. 81, 82.

Edma Morisot

(1839 – 1921). França. Pintora associada a Escola de Barbizon; p. 42.

Edmonia Lewis

(1844 – 1907). EUA-Itália-Reino Unido. Artista abolicionista e escultora; p. 73, 77.

Effie Millais

(1828 – 1897). Reino Unido. Pintora e modelo associada a Irmandade Pré-Rafaelita; p. 279.

Elaine de Kooning

(1918 – 1989). EUA. Pintora expressionista, escritora e sócia editorial da Art News; p. 284.

Elena Poniatowska

(Vive no México). Escritora, ativista e jornalista; p. 111, 192, 255, 257, 295, 296, 299.

Elga Maly

(1921 – 1989). Áustria. Pintora, educadora em arte e gravurista, membro do coletivo Junge Gruppe; p. 343.

Elisabeth Epstein

(1879 – 1956). Ucrânia-Rússia-Alemanha-França-Suíça. Pintora associada ao Der Blaue Reiter; p. 327.

Elizabeth Catlett

(1915 – 2012). EUA-México. Artista feminista afrodescendente, escultora, pintora e gravurista; p. 73.

Elizabeth Parsons Packard

(1816 – 1897). EUA. Escritora e ativista pelos direitos das mulheres; p. 82, 84.

Elizabeth Siddal

(1829 – 1962). Reino Unido. Artista associada a Irmandade Pré-Rafaelita, poetisa e modelo; p. 277, 279.

Elizabeth Wurtzel

(1967 – 2020). EUA. Escritora; p. 84.

Ella Naper

(1886 – 1972). Reino Unido. Nascida Ella Louise Champion. Pintora e designer de jóias; p. 57.

Elsa Triolet

(1896 – 1970). Rússia-França. Escritora e tradutora; p. 8.

Elsa von Freytag-Loringhoven

(1874 – 1927). Alemanha-EUA-França. Nascida Else Hildegard Plötz, artista dadaísta e performer; p. 31, 113, 119, 120-132, 147, 321.

Else Blankenhorn

(1873 – 1920). Alemanha. Artista têxtil, pintora, fotógrafa, musicista, poetisa; p. 342.

Elvira Pagã

(1920 – 2003). Brasil. Cantora, dançarina, escritora, pintora; p. 82.

Emilie Charny

(1878 – 1974). França. Pintora associada ao Impressionismo, Pós-Impressionismo e Fauvismo; p. 44-45.

Emilie Louise Flöge

(1874 – 1952). Áustria. Estilista, designer e empresária; p. 279.

Emillienne Pâquerette Geslot

(1896 – 1934). França. Modelava para pintores vanguardistas; p. 330

Emily Carr

(1871 – 1945). Canadá-França-EUA-Reino Unido. Pintora e escritora; p. 327, 373, 374.

Emily Dickinson

(1830 – 1886). EUA. Poetisa e escritora; p. 45, 84.

Emma Goldman

(1869 – 1940). Lituânia-EUA-Canadá. Escritora, ativista, feminista, anarquista; p. 188.

Emma Kunz

(1892 – 1963). Suíça. Artista *visionária*, escritora, curandeira; p. 317.

Emmy Hennings

(1845 – 1948). Alemanha-Suíça. Artista associada ao movimento Dadá, escritora, poetisa, bonequeira e performer; p. 319, 320.

Emmy R.

(1883 – 1944). Alemanha-Itália-França. Atriz, intérprete; p. 339.

Enid Yandell

(1869-1934). EUA. Escultora; p. 42.

Eva Besnyö

(1910-2003). Hungria-Alemanha-Países Baixos. Fotógrafa, ativista; p. 185.

Eva Gonzalès

(1849-1883). França. Pintora e modelo Impressionista; p. 42.

Eve Arnold

(1912 – 2012). EUA-Reino Unido. Fotojornalista; p. 152.

Evelyn de Morgan

(1855 – 1919). Reino Unido. Pintora simbolista e associada a Irmandade Pré-Rafaelita; p. 279.

F**Fanny Beznos**

(1907 – 1942). Bélgica-Rússia-França. Feminista, escritora, ativista; p. 167.

Fanny Cornforth

(1835 – 1909). Reino Unido. Modelou e foi uma provável parceira, além de governanta, de Dante Gabriel Rossetti. Aparece em cerca de 60 obras do pintor Pré-Rafaelita; p. 279.

Fanny Eaton

(1835 – 1924). Jamaica-Reino Unido. Modelo associada a Irmandade Pré-Rafaelita; p. 279.

Fanny Harlfinger

(1873 – 1954). Áustria. Pintora, artista gráfica e artesã, fundadora da Wiener Frauenkunst; p. 322.

Fernande Olivier

(1881 – 1966). França. Artista, modelo, escritora, docente em artes; p. 67, 68.

Flavia Zimbardi

(vive em Nova York). Artista e designer tipográfica; p. 4 e 8.

Florence Henri

(1893-1982). EUA-França-Áustria. Fotógrafa, pintora, compositora; p. 152.

Florine Stettheimer

(1871 - 1944). EUA. Pintora, desenhista, poetisa e feminista. Mantinha um salão de arte moderna com suas irmãs; p. 33.

Frances Farmer

(1913 – 1970). EUA. Atriz, cantora e apresentadora de TV; p. 82.

Francesca Woodman

(1958 – 1981). EUA. Artista e fotógrafa; p. 213.

Françoise Gilot

(Vive na França). Pintora e escritora; p. 301, 303, 304.

Frida Kahlo

(1907 – 1954). México. Pintora; p. 55, 113, 114, 192, 217, 278, 284, 364.

Frieda Hugues

(Vive no Reino Unido). Poetisa e escritora; p. 143.

G

Gabriella Tachini

(vive no Brasil). Designer, artista digital e baterista; p. 4.

Gabriele Münter

(1877 – 1962). Alemanha. Pintora associada ao Expressionismo e ao Blauer Reiter, listada como “artista degenerada” durante o nazismo; p. 45.

Gala Eluard-Dalí

(1894 – 1982). Rússia-França-Espanha-EUA. Intelectual, docente, empresária; p. 167, 282.

George Eliot

(1819 – 1880). Reino Unido. Pseudônimo de Mary Ann Evans, escritora, tradutora, poetisa, jornalista; p. 112, 221.

George Sand

(1804 – 1876). França. Pseudônimo de Amantine Lucile Aurore Dupin, escritora e memorialista; p. 112, 148, 151, 156, 241.

Georgia O’Keeffe

(1887 – 1986). EUA. Pintora; p. 122, 125, 277, 360, 361.

Georgiana Burne-Jones

(1840 – 1920). Reino Unido. Pintora e gravadora, associada aos movimentos de Artes e Ofícios e a Irmandade Pré-Rafaelita; p. 279.

Georgina de Albuquerque

(1885-1962). Brasil. Desenhista, docente e pintora associada ao movimento Impressionista; p. 43.

Gerda Taro

(1910 – 1937). Alemanha-Espanha. Fotógrafa, correspondente, anarquista; p. 152, 188.

Gerda Wegener

(1886-1940). Dinamarca-Itália-Inglaterra-França. Artista gráfica, desenhista e pintora. Muito requisitada para designs em revistas como Vogue e ilustrações em livros; p. 284

Germaine Berton

(1902 – 1942). França. Estudante de arte, operária, anarquista e sindicalista; p. 167.

Germaine Krull

(1897 – 1985). Polônia-Alemanha-Brasil-França. Fotógrafa e ativista; p. 152, 208.

Gertrude Käsebier

(1852 – 1934). EUA. Fotógrafa; p. 211.

Gertrude Stein

(1874 – 1946). EUA-França. Escritora, colecionadora e poetisa; p. 31, 64, 67, 68, 163, 217, 370.

Gioconda Rizzo

(1897 – 2004). Brasil. Fotógrafa; p. 152.

Gisèle Freund

(1908 – 2000). Alemanha-França. Fotógrafa, repórter, escritora; p. 152, 191.

Gisèle Prassinós

(1920 – 2015). Turquia-França. Escritora, poetisa; p. 107.

Graciela Amador

(sem D/N – 1951). México. Uma das primeiras folcloristas mexicana e arte-educadora; p. 297.

Greta Knutson

(1899 – 1983). Suécia-França. Pintora, escritora, poetisa e crítica de arte; p. 100.

Guadalupe Marín

(1895 – 1983). México. Modelo e escritora novelista; p. 296.

Guerrilla Girls

EUA. Coletivo de artistas feministas anônimas formado em Nova York em 1985; p. 22, 204, 205, 263, 358, 360, 364, 365.

Gwen John

(1876 – 1939). Reino Unido-França. Pintora pós-impressionista; p. 45, 46, 47, 208.

Gwendolyn Knight

(1913 – 2005). Barbados-EUA. Pintora; p. 73.

- H** **Haifa Zangana**
(Vive na Inglaterra). Artista, escritora, ativista iraquiana; p. 275.
- Hannah Höch**
(1889 – 1978). Alemanha. Artista associada ao movimento Dadá; p. 229 – 237, 321, 332.
- Hansel Mieth**
(1909 – 1998). Alemanha-EUA. Fotojornalista; p. 152.
- Hedda Sterne**
(1910 – 2011). Romênia-EUA. Pintora da Escola de NY. Associada ao Expressionismo Abstrato e Surrealismo; p. 34, 36.
- Héléna Rubinstein**
(1872 – 1965). Polônia-EUA. Filantropa, empresária, colecionadora de arte; p. 308.
- Hélène Bertaux**
(1825 – 1909). França. Escultora e fundadora da UFPS; p. 52.
- Hélène d'Ottingen**
(1887 – 1950). Itália-França. Pintora, mecenas, escritora e poetisa; p. 67.
- Hélène Hoppenot**
(1894 – 1990). França-Brasil-Alemanha-China-Chile. Fotógrafa e memorialista; p. 152.
- Hélène Vanel**
(1898 – 1966). França. Dançarina, performer, escultora e pintora associada ao Surrealismo; p. 321.
- Hermine David**
(1886 – 1970). França. Pintora, associada a Art Déco; p. 100.
- Hersilie Rouy**
(1814 – 1881). Itália-França. Musicista e escritora; p. 81, 82.
- Hilma af Klint**
(1862 – 1944). Suécia. Artista Visionária, escritora, ilustradora, espiritualista; p. 315, 316.
- Hortense Haudebourt-Lescot**
(1784 – 1845). França. Pintora; p. 118.
- Howardena Pindell**
(1943 – vive nos EUA). Artista afro-americana, escritora, pesquisadora, feminista e ativista; p. 77.
- Hubertine Auclert**
(1848 – 1916). França. Ativista, sufragista, escritora e fundadora do jornal *La Citoyenne*; p. 39.
- I** **Ida Dasler**
(1880 – 1937). Itália. Sustentou e financiou o primeiro periódico de Mussolini, enquanto ainda atuava como socialista; p. 82.
- Ida Kar**
(1908 – 1974). Rússia-Reino Unido. Fotógrafa; p. 306.
- Ida Maly**
(1894 – 1941). Áustria-França-Alemanha. Pintora e ilustradora, executada durante o regime nazista; p. 336 – 344.
- Imogen Cunningham**
(1883 – 1976). EUA-Alemanha. Cientista, fotógrafa, membro do grupo *f / 64*; p. 211-219.
- Irène Lagut**
(1893 – 1984). França. Ilustradora, aquarelista, pintora; p. 100.
- Isadora Duncan**
(1877 – 1927). EUA-França. Bailarina e coreógrafa; p. 64, 70.
- Isotta Nogarola**
(1418 – 1466). Itália. Humanista, escritora, intelectual e proto-feminista; p. 197.

J

Jacqueline Lamba

(1910 – 1993). França. Pintora e decoradora; p. 110, 137, 307.

Jacqueline Marval

(1866 – 1932). França. Pintora, escultora e litógrafa; p. 100.

Jane Heap

(1883 – 1964). EUA-Reino Unido. Editora e promotora de arte moderna; p. 121.

Jane Morris

(1839 – 1914). Reino Unido. Designer, bordadeira e artista têxtil ligada ao movimento Art and Crafts e modelo da Irmandade Pré-Rafaelita; p. 279.

Jane Poupelet

(1874 – 1932). França. Escultora e designer de máscaras protéticas para feridos de guerra, feminista e vice presidenta do Salon des Indépendants; p. 39.

Janet Flanner

(1892 – 1978). EUA-França. Escritora e jornalista; p. 64.

Jean Cooke

(1927 – 2008). Reino Unido. Pintora; p. 283.

Jean Rhys

(1890 – 1979). Dominica-Reino Unido. Pseudônimo da escritora Ella Gwendolen Rees Williams; p. 45, 64, 148, 151.

Jeanne Forain

(1865 – 1954). França. Escultora e pintora pós-impressionista, bonequeira, fundadora do Théâtre des Nabots; p. 332.

Jeanne Hebuterne

(1898 – 1920). França. Pintora, costureira e designer de jóias; p. 95-102.

Jeanne Selmersheim-Desgranges

(1879-1958). França. Pintora associada a técnica do pontilhismo e ao movimento neo-impressionista; p. 362.

Jeannette Ducrocq Tanguy

(1896 – 1977). França. Artista associada ao Surrealismo; p. 164.

Jennifer Dawson

(1929-2000). Reino Unido. Escritora e ativista; p. 84.

Jenny Saville

(Vive no Reino Unido). Pintora contemporânea, membro do Young British Artists; p. 360, 361.

Jéssica Dismorr

(1885 – 1939). Reino Unido. Pintora e ilustradora; p. 100.

Joanna Wells

(1831 – 1861). Reino Unido. Pintora associada a Irmandade Pré-Rafaelita e crítica de arte; p. 279.

Jocelyn Bell Burnell

(Vive no Reino Unido). Astrofísica; p. 118.

Josephine Baker

(1906 – 1975). EUA-França. Atriz, cantora, dançarina e ativista da resistência ao nazismo e pró direitos civis; p. 73, 261.

Joyce Mansour

(1928 – 1986). Reino Unido-Egito-França. Atleta, atriz, poetisa e escritora associada ao Surrealismo; p. 275.

Judit Kárász

(1912 – 1977). Hungria-Alemanha. Fotógrafa, docente, ativista; p. 185.

Judith Leyster

(1609 – 1660). Países Baixos. Pintora; p. 118, 367, 368.

Judy Chicago

(vive nos EUA). Artista feminista, arte-educadora e escritora americana; p. 197.

Julieta de França

(1870 – 1951). Brasil. Escultora e docente em artes; p. 43.

Juliette Roche

(1884 – 1980). França. Pintora e escritora, associada ao Dadaísmo e Cubismo; p. 100.

K**Karen Blixen**

(1885 – 1962). Dinamarca. Escritora, também conhecida pelo pseudônimo de Isak Dinesen; p. 112.

Karimeh Abbud

(1896-1955). Palestina. Considerada a primeira fotógrafa do mundo árabe; p. 152.

Kata Kálmán

(1909-1978). Hungria-Países Baixos. Fotógrafa, membro do grupo Munka; p. 185.

Katherine Dreier

(1877 – 1952). EUA. Artista, colecionadora, patrocinadora; p. 125.

Kati Horna

(1912 – 2000). Hungria-França-Alemanha-México. Fotógrafa, editora, correspondente, anarquista; p. 152, 185-194.

Kay Sage

(1898 – 1963). EUA-Itália-França. Pintora associada ao Surrealismo; p. 100, 286-292.

Kiki de Montparnasse

(1901 – 1953). França. Pintora, modelo, atriz, performer, cantora; p. 259-268, 277.

L**Laura Cereta**

(1469 - 1499). Itália. Escritora, humanista e proto-feminista; p. 197.

Laura Knight

(1877 – 1970). Reino Unido. Pintora, desenhista, ilustradora, retratista, gravurista, escritora e docente em arte; p. 56-61.

Laura Suarez

(1909 – 1990). Brasil. Atriz, compositora, musicista; p. 141.

Laura Wheeler Waring

(1887 – 1948). EUA. Pintora e educadora; p. 73-78.

Laure

(s/datas). França. Modelo africana ou caribenha, conhecida através de algumas telas de Manet, nos anos de 1859 à 1867; p. 280.

Lee Krasner

(1908 – 1984). EUA. Pintora associada à Escola de Nova York e ao Expressionismo Abstrato americano; p. 282, 347, 352.

Lee Miller

(1907 – 1977). EUA-França-Egito-Reino Unido. Artista, fotógrafa, correspondente, repórter, modelo; p. 136, 137, 151, 172-184, 282, 306, 308.

Leona Delcourt [Nadja]

(1902 – 1941). França. Desenhista, flâneuse, artista associada ao Surrealismo; p. 157-171, 262.

Leonor Fini

(1907 – 1996). Argentina-Itália-França. Pintora, ilustradora, designer e escritora; p. 109, 110, 137, 377.

Leonora Carrington

(1917 – 2011). Reino Unido-França-México. Pintora, escritora, escultora, feminista; p. 103-111, 137, 168, 191, 192, 270, 275, 287, 299, 363.

Lili Elbe

([1882] 1930-1931). Modelo de pintura para a artista Gerda Wegener, sua amiga e ex-companheira; p. 284, 285.

Lise Meitner

(1878 – 1968). Áustria-Reino Unido. Cientista; p. 118.

Liselotte [Purper] Orgel-Köhne

(1918 - 2002). Alemanha. Fotógrafa com passado associado ao nazismo; p. 235.

Lisette Model

(1901 – 1983). Áustria-França-EUA. Fotógrafa e cronista, membro da cooperativa Photo League de Nova York; p. 212.

Liubov Popova

(1889 – 1924). Rússia. Pintora, designer, cenógrafa, escritora e docente da vanguarda soviética; artista associada aos movimentos Cubista, Suprematista e Construtivista; p. 34, 48, 327.

Loïs Maillou Jones

(1905 – 1998). EUA-França. Docente em artes, ilustradora, designer de estampas e pintora; p. 73.

Lola Alvarez Bravo

(1907 – 1993). México. Artista e fotógrafa; p. 152, 306.

Lola Cueto

(1897 – 1978). México-França. Pintora, escritora, designer, marionetista, bonequeira, gravurista; p. 247, 248, 297, 298.

Louise Brooks

(1906 – 1985). EUA. Atriz, dançarina e escritora, ícone da estética flapper; p. 30.

Louise Catherine Breslau

(1856 – 1927). Alemanha-Suíça-França. Pintora; p. 42, 43.

Louise de Bourgeois

(1911 – 2010). França-EUA. Artista, pintora, escultora; p. 372.

Louise Lara

(1876 – 1952). França. Atriz e diretora de teatro e cinema; p. 334.

Louise Norton

(1890 – 1989). EUA. Escritora, tradutora, poetisa, editora; p. 120, 122, 125.

Lucia Joyce

(1907 – 1982). Reino Unido. Bailarina e coreógrafa; p. 82.

Lucia [Shulz] Moholy

(1894-1989). Tchéquia-Suíça-Alemanha. Fotógrafa, docente, escritora, editora; p. 152, 283, 284.

Lucie Cousturier

(1876-1925). França. Pintora, viajante, escritora, crítica de arte e militante anticolonialista; p. 362.

Lucy Krohg

(1891 – 1977). França. Modelo e galerista; p. 267.

Lupe Marín

(1895 – 1983). México. Modelo e escritora; p. 295, 296.

Lydia Lopokova

(1892 – 1981). Rússia-EUA-Reino Unido. Bailarina, apresentadora de TV; p. 59.

Lygia Clark

(1920 – 1988). Brasil. Artista associada ao movimento antropofágico brasileiro, ao Construtivismo, Neoconcretismo e Arte conceitual; p. 4, 8, 359.

M**Madame Yevonde**

(1893- 1975). Reino Unido. Feminista, fotógrafa; p. 152.

Madge Gill

(1882 – 1961). Reino Unido. Artista Visionária, associada a Outsider Art; p. 317.

Maja Kruschek

(s/data). Suíça-Áustria-Alemanha. Bailarina e performer associada ao movimento Dadaísta, membro do Laban Dance Group; p. 322.

Marcel Moore

(1892 – 1972). França-Reino Unido. Pseudônimo de Suzanne Malherbe. Ilustradora, designer, fotógrafa; p. 64, 133-140, 147.

Marevna [Marie Vorobieff]

(1892 – 1984). Rússia-França-Reino Unido. Pintora associada ao Cubismo e Pontilhismo; p. 100, 296, 298.

Margaret Anderson

(1886 – 1973). EUA. Editora e escritora; p. 121.

Margaret Atwood

(Vive no Canadá). Escritora, poetisa e crítica literária; p. 110.

Margaret Bourke-White

(1904 – 1971). EUA. Fotógrafa, correspondente; p. 152, 181.

Margaret Cavendish

(1623 – 1673). Reino Unido. Aristocrata, filósofa, poeta, cientista, romancista e dramaturga britânica; p. 197.

Margareth Keane

(Vive nos EUA). Pintora; p. 118.

Margarida Relvas

(1867 – 1930). Portugal. Fotógrafa; p. 152.

Maria Blanchard

(1881 – 1932). Espanha-França. Pintora associada ao Cubismo; p. 54, 55, 275, 297.

Maria do Carmo Seco

(1933-2013). Brasil. Pintora, desenhista e docente, associada ao movimento da Pop Art; p. 362.

Maria Helena Vieira da Silva

(1908 – 1992). Portugal-França. Pintora, gravadora, escultora, ilustradora; p. 100.

Maria Lacerda de Moura

(1887 – 1945). Brasil. Escritora, anarquista, feminista, educadora; p.147.

Maria Martins

(1894 – 1973). Brasil-França-EUA. Artista, pintora, escultora; p. 284, 372.

Maria Pardos

(1866 – 1928). Espanha- Brasil. Bailarina e pintora; p. 18.

Maria Zambaco

(1843 – 1914). Reino Unido-Grécia-França. Pintora, escultora e modelo de artista; p. 279.

Marianne Breslauer

(1909-2001). Alemanha-França-Suíça. Fotógrafa; p. 152, 153, 156.

Marianne van Hirtum

(1925 – 1988). Bélgica-França. Poetisa, escritora e artista plástica ligada ao movimento Surrealista; p. 275.

Marie Bashkirtseff

(1858 – 1884). Rússia-França. Pintora, escritora e ativista feminista sob pseudônimo de Pauline Orell; p. 39, 43, 44, 151, 200.

Marie Christine Roux ou Leroux

(1835 – 1860). França. Atriz e modelo de artista; p. 259.

Marie de Gournay

(1565 – 1645). França. Filósofa e escritora, defensora da equidade entre homens e mulheres; p. 197.

Marie Denise Villers

(1774-1821). França. Pintora, retratista ; p. 198.

Marie Laurencin

(1883-1956). França. Pintora, gravurista e escritora; p. 52, 62-72, 100, 260, 362, 370.

Marie Nicole Vestier Dumont

(1767 – 1846). França. Pintora; p. 206.

Marie Spartali Stillman

(1844 – 1927). Reino Unido-Itália. Pintora e modelo associada a Irmandade Pré-Rafaelita; p. 279.

Marie Thérèse Walter

(1909 – 1977). França. Modelo de artista; p. 301, 309, 310.

Marie Vassilieff

(1884 – 1957). Rússia-França. Artista, pintora, escultora, bonequeira, ilustradora, educadora; p. 321, 325-335.

MarieAnne Camax-Zoegger

(1881-1952). França. Pintora e fundadora da FAM; p. 52, 54.

Marie-Berthe Aurenche

(1906 – 1960). França. Pintora; p. 105.

Marta Graham

(1894 – 1991). EUA. Dançarina e coreógrafa; p. 217.

Martha Newes

(1894 – 1984). Áustria-Alemanha; Atriz de teatro e cinema; p. 336, 338.

Martha Rosler

(Vive nos EUA). Artista conceitual envolvida com movimento feminista, escritora e crítica de arte; p. 229.

Martha Stettler

(1870-1945). Suíça-França. Pintora, gravadora e fundadora da Académie de la Grande Chaumière; p. 75.

Maruja Mallo

(1902 – 1995). Espanha. Pintora e escritora associada ao movimento Surrealista; p. 275.

Mary Barnes

(1923-2001). Reino Unido. Artista e pintora; p. 85.

Mary Cassatt

(1843 – 1926). EUA-França. Pintora Impressionista, apoiou movimentos feministas e sufragistas; p. 42, 55, 200, 367.

Mary Diana Dods

(1790 – 1830). Escócia-Reino Unido. Escritora, sob pseudônimo de David Lyndsay, também assumia identidade masculina na vida privada; p. 112.

Mary Moser

(1744 – 1819). Reino Unido. Pintora; p. 57.

Mary Shelley

(1797-1851). Reino Unido. Escritora; p. 226, 241, 243, 245.

Mary Wigman

(1886 – 1973). Alemanha. Bailarina e coreógrafa; p. 321.

Mary Wollstonecraft

(1759 – 1797). Reino Unido. Escritora, filósofa, defensora dos direitos das mulheres; p. 197, 243, 245.

Mathilde Flögl

(1893 – 1958). Tchécua-Áustria. Artista têxtil e designer; p. 322, 323.

Mathilde Nilsson

(1844 – 1923). Suécia. Artista Visionária, membro do grupo De Fem; p. 315.

Matilda Joslyn Gage

(1826 – 1898). EUA. Sufragista, ativista pelos direitos civis de nativos americanos, abolicionista, escritora; p. 118.

Meret Oppenheim

(1913 – 1985). Alemanha-França-Suíça. Pintora, escultora, poetisa; p. 110.

Meta Vaux Warrick Fuller

(1877 – 1968). EUA. Pintora, escultora, designer e poetisa; p. 73, 77.

Milča Mayerová

(1901 – 1977). Tchécua-Alemanha-França. Bailarina e coreógrafa; p. 137.

Mina Loy

(1882 – 1966). Reino Unido-Itália-França-Alemanha-EUA. Escritora, poetisa e artista visual; p. 64.

Mireya Cueto

(1922-2013). México. Marionetista, escritora e dramaturga; p. 297.

Miriam Schapiro

(1923 – 2015). Canadá-EUA. Pintora, escultora, gravadora e artista feminista; p. 324

Moderata Fonte

(1555 – 1592). Itália. Escritora, poetisa, filósofa, proto-feminista; p. 197.

- N** **Nadezhda Udaltsova**
(1885 – 1961). Rússia. Artista e docente associada ao Cubismo e Suprematismo; p. 48.
- Nancy Cunard**
(1896 – 1965). Reino Unido-França. Ativista e escritora; p. 121, 158, 163, 167.
- Nancy Elizabeth Prophet**
(1890 – 1960). EUA-França. Escultora e docente em artes; p. 73.
- Nancy Joyce Peters**
(Vive nos EUA). Editora e escritora; p. 275.
- Natalia Goncharova**
(1881 – 1962). Rússia-França. Pintora, cenógrafa, figurinista, ilustradora, desenhista, designer de moda e escritora; p. 38, 48, 100, 275, 284, 315, 331.
- Natalie Clifford Barney**
(1876 – 1972). EUA-França. Dramaturga, poetisa e escritora; p. 31, 64, 65, 67, 70, 72, 115, 136.
- Nathalie Micas**
(1824-1889). França. Pintora; p. 50.
- Nell Irvin Painter**
(Vive nos EUA). Artista e historiadora; p. 323.
- Nellie Bly**
(1864-1922). EUA. Pseudônimo de Elizabeth Cochran Seaman. Escritora e jornalista; p. 85.
- Nelly Kaplan**
(1931 – 2020). Argentina-França-Suíça. Escritora e diretora de cineasta; p. 275.
- Nicole Groult**
(1887 – 1967). França. Estilista, feminista e designer de interiores; p. 70.
- Niki de Saint Phalle**
(1930 – 2002). França-EUA. Pintora, escultora e cineasta; p. 362.
- Nora Mitrani**
(1921 – 1961). Bulgária-França. Socióloga, filósofa e escritora associada ao movimento Surrealista, p. 271, 275.
- Nusch Éluard**
(1906 – 1946). França. Artista surrealista e modelo; p. 24, 282, 283, 303 e 305.
- O** **Olga Khokhlova**
(1891 – 1955). Ucrânia-França. Bailarina, modelo de artista; p. 309.
- Olga Marova Meerson**
(1877-1929). Rússia-Alemanha-França. Pintora e modelo de artista; p. 327.
- Olga Rozanova**
(1882 – 1918). Rússia. Artista ligada ao Suprematismo, Neoprimitivismo e Cubo-futurismo; p. 48, 201.
- Olimpia Morata**
(1526 – 1555). Itália. Humanista, intelectual, escritora e educadora; p. 197.
- P** **Paula Modersohn-Becker**
(1876 – 1907). Alemanha-França. Pintora associada ao movimento Expressionista; p. 208, 209, 210.
- Paule Vézelay**
(1892-1984). Reino Unido-França. Nascida Marjorie Watson-Williams. Pintora e designer têxtil; p. 34.
- Peggy Guggenheim**
(1898 – 1979). EUA-Itália. Colecionadora, mecenas, galerista; p. 48, 105, 113, 163, 288, 334, 348, 351.
- Pussy Galore**
Coletivo de arte feminista internacional anônimo; p. 360.

- R**
- Rachilde**
(1860-1953). França. Pseudônimo de Marguerite Vallette-Eymery. Escritora; p. 31, 32.
- Ré Soupault**
(1901 - 1996). Polônia-Alemanha-França. Fotógrafa; p. 152.
- Regina Silveira**
(Vive no Brasil). Artista multimídia, gravadora, pintora e arte-educadora; p. 362.
- Regina Vater**
(Vive no Brasil). Artista intermídia, ilustradora, desenhista, pintora, fotógrafa; p. 362.
- Remedios Varo**
(1908 - 1963). Espanha-México. Pintora, ativista e anarquista; p. 110, 111, 192, 275, 363.
- Renate Müller**
(1906 - 1937). Alemanha. Atriz e cantora; p. 82.
- Renée Vivian**
(1877 - 1909). Reino Unido-França. Pseudônimo de Pauline Tarn. Poetisa e tradutora; p. 64.
- Romaine Brooks**
(1874 - 1970). EUA-Itália-França. Pintora; p. 67, 112, 113, 114, 115, 116, 370.
- Rosa Bonheur**
(1822 - 1899). França. Escultora e artista associada ao Realismo e pintura de animais; p. 50, 51, 58, 117.
- Rosalind Franklin**
(1920 - 1958). Reino Unido. Cientista e biofísica; p. 118.
- Rosario Cabrera**
(1901 - 1975). México. Pintora associada ao Renascimento mexicano; p. 247.
- Rózsi Klein [Rogi André]**
(1905-1970). Hungria-França. Artista e fotógrafa; p. 185.
- Ruth Orkin**
(1921 - 1985). EUA. Fotógrafa, jornalista e cineasta; p. 155, 156.
- S**
- Sarah Henrietta Purser**
(1848-1943). Irlanda. Retratista, também conhecida por seu trabalho com vitrais; p. 43.
- Selma Burke**
(1900 - 1995). EUA. Escultora e docente em artes; p. 73.
- Séraphine Louis**
(1864 - 1942). França. Pintora; p. 86-94, 315.
- Sheila Legge**
(1911 - 1949). Reino Unido-França. Artista, performer; p. 138, 321.
- Sherrie Levine**
(Vive nos EUA). Pintora, fotógrafa e artista Conceitual; p. 130.
- Sigrid Hedman**
(1855 - 1922). Suécia. Artista Visionária, membro do grupo De Fem; p. 315.
- Simone de Beauvoir**
(1908 - 1986). França. Escritora, intelectual, filósofa existencialista, ativista política, feminista e teórica social; p. 8, 22, 31, 116, 168, 243, 262, 362.
- Simone Kahn [Breton]**
(1897 - 1980). França. Escritora, galerista, ativista; p. 158, 161, 167.
- Simonetta Vespucci**
(1453 - 1476). Itália. Modelo de artista; p. 278, 279.
- Sofonisba Anguissola**
(1535 - 1625). Itália. Pintora Renascentista; p. 118, 201, 202, 206.
- Sonia Delaunay [Terk]**
(1885 - 1979). Ucrânia-França. Pintora, figurinista, cenógrafa, designer; p. 209, 275, 327, 331.

Sonya Noskowiak

(1900 – 1975). Alemanha-EUA. Fotógrafa, membro do Group f / 64; p. 213.

Sophia Hayden Bennett

(1868 - 1953). Chile-EUA. Designer e docente, primeira arquiteta diplomada do MIT. Projetou o The Woman's Building para a Feira Mundial de Chicago de 1893; p.42.

Sophia Loren

(Vive na Suíça). Atriz italiana; p. 154.

Sophie Calle

(Vive na França). Fotógrafa, escritora, artista; p. 134, 155.

Sophie Taeuber

(1889 – 1943). Suíça-França. Artista associada ao Dadá, Neoplasticismo, Construtivismo e Abstração; p. 100, 127, 284, 321, 332.

Susanna Kaysen

(vive nos EUA). Escritora; p. 85.

Suzanne Cesaire

(1915 – 1966). Martinica-França. Escritora e artista associada ao Surrealismo, intelectual, ativista anticolonial e feminista; p. 275.

Suzanne Duchamp

(1889 – 1963). França. Pintora, colagista, escultora e desenhista; p. 123.

Suzanne Muzard-Cordonnier

(1900 – 1992). França. Fotógrafa, colagista, escritora, associada ao Surrealismo; p. 157-171.

Suzanne Perrottet

(1899 – 1983). Suíça. Musicista, bailarina, coreógrafa, educadora; p. 322.

Suzanne Valadon

(1865 – 1938). França. Pintora e modelo, associada ao Simbolismo e Pós-impressionismo; p. 8, 51, 52, 53, 208, 209.

Sylvia Beach

(1887 – 1962). EUA-França. Escritora, editora e livreira; p. 64, 139.

Sylvia Plath

(1932-1963). EUA-Reino Unido. Artista, desenhista, poetisa e escritora; p. 83, 84, 143.

T**Tamara de Lempicka**

(1898-1980). Polónia-França-México. Nascida Maria Górska. Pintora associada ao Art Déco; p. 52, 53, 54.

Tarsila do Amaral

(1886 – 1973). Brasil. Pintora, desenhista e tradutora; p. 18, 43, 143, 144, 145, 356, 362, 364.

Teresinha Soares

(Vive no Brasil). Artista associada a Pop Art, artista multimidia, performer, escultora, escritora e poetisa; p. 362.

Thérèse Bonney

(1894 – 1978). EUA-França. Fotojornalista; p. 152.

Thérèse Treize [Maure]

(1900 - ?). França. Modelo de artista, formada em educação física, dona de academia; p. 264.

Til Brugman

(1888- 1958). Países Baixos. Escritora, linguista, poetisa; p. 233, 234.

Tilly Wedekind

(1886 – 1970). Áustria-Alemanha-Reino Unido. Atriz; p. 339.

Tina Modotti

(1896 – 1942). Itália-México. Fotógrafa, atriz, modelo e ativista; p. 11, 152, 247, 248, 251.

Toyen

(1902 – 1980). Tchéquia-França. Pseudônimo de Marie Čermínová. Pintora, ilustradora, escritora, poetisa; p. 112, 220-228.

U**Única Zürn**

(1916 – 1970). Alemanha-França. Artista, escritora e pintora; p. 100, 242, 269-276.

V**Valentine de Saint-Point**

(1875-1953). França-Espanha-EUA-Egito. Artista associada ao Futurismo, pintora, performer, escritora, poetisa, crítica de arte, coreógrafa, ativista anticolonialista; p. 321.

Valentine Hugo

(1887 – 1968). França. Artista associada ao Surrealismo, ilustradora, gravurista, cenógrafa p. 282, 283.

Valentine Penrose

(1898 – 1978). França-Reino Unido. Pintora, colagista, escritora; p. 136, 158, 167.

Valentine Prax

(1897 – 1981). Argélia-França. Pintora, aquarelista, associada ao Expressionismo e Cubismo; p. 100.

Vanessa Bell

(1879 – 1961). Reino Unido. Pintora, ilustradora e designer de interiores; p. 29 e 30.

Varvara Stepanova

(1894 – 1958). Rússia. Artista, designer e docente vanguardista; p. 48, 284.

Vera Rockline

(1896 – 1934). Rússia-França. Pintora Pós-impressionista; p. 100.

Victorine Louise Meurent

(1844 – 1927). França. Pintora e modelo de artista; p. 280, 281.

Virgínia Woolf

(1882 – 1941). Reino Unido. Escritora, feminista; p. 29, 44, 83, 84, 151, 152, 201, 269, 284.

Vita Sackville-West

(1892 – 1962). Reino Unido. Poetisa, escritora romancista e paisagista; p. 284.

Vivian Maier

(1926 – 2009). EUA. Fotógrafa; p. 152.

Vivienne Maricevic

(Vive nos EUA). Artista e fotógrafa; p. 213.

Y**Yoko Ono**

(Vive nos EUA). Ativista, cantora, compositora, cineasta e artista associada ao grupo Fluxus, a arte conceitual, multimídia e contemporânea; p. 362.

Z**Zora Neale Hurston**

(1891 – 1960). EUA. Antropóloga, escritora, cineasta, folclorista; p. 73.

Zelda Fitzgerald

(1900 – 1948). EUA. Escritora, poetisa, dançarina, pintora; p. 82, 118.

Referências bibliográficas

LIVROS

ABERTH, Susan L. *Leonora Carrington: Surrealism, Alchemy and Art*. Hampshire and Burlington: Lund Humphries, 2004.

ACKELSBURG, Martha A. *Mujeres Libres. El anarquismo y la lucha por la emancipación de las mujeres*. Barcelona: Virus, 1999.

ADAMS, Carol J.; DONAVAN, Josephine. *Animals and Women: Feminist Theoretical Explorations*. Durham, NC: Duke UP, 1995.

ADAMS, Carol J. *A política sexual da carne. A relação entre o carnivorismo e a dominância masculina*. CUPERTINO, Cristina (trad.). São Paulo: Alaúde, 2012.

ADLER, Laure; VIÉVILLE, Camille. *The trouble with women artists: reframing the history of art*. Paris: Flammarion, 2019.

AGAR, Eileen. *A Look at My Life*. London: Methuen, 1988.

AGOSÍN, Marjorie (ed.). *A woman's gaze. Latin American women artists*. New York: White Pine Press, 1998.

AKHMATOVA, Anna. *Poems*. London: Random House, 2006.

ALBACH, Hester. *Léona, Héroïne du Surréalisme*. Arlette Ounanian (trans). Paris: Actes Sud, 2009.

ALBUQUERQUE, Georgina. Auto-Biografia. Documento datilografado pela artista, 18 de janeiro de 1958. Pasta A 42/15, Biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes/RJ.

AMARAL, Aracy A. *Textos do Trópico de Capricórnio. Artigos e ensaios 1980-2005*. Volume 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: ed. 34, 2006.

AMARAL, Aracy A. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo: Edusp e Ed. 34, 2010.

APPIGNANESI, Lisa. *Tristes, loucas e más. A História das Mulheres e seus médicos desde 1800*. São Paulo, Record, 2011.

ARCHER-STRAW, Petrine. *Negrophilia: Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920's*. London: Thames & Hudson, 2000.

ARDIS, Ann L. *New Women, New Novels: Feminism and Early Modernism*. New Brunswick, N.J., Londres: Rutgers University Press, 1990.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.

ASSITER, Alison. *Enlightened Women. Modernist feminism in a postmodern age*. London e New York: Routledge, 1996.

- AUGUSTA, Nísia Floresta Brasileira. *Fragmentos de uma obra inédita*. Notas Biográficas. CÂMARA, Natalie Bernardo (trad.). Brasília: Editora UnB, 2001.
- AZUELOS, Lisa (ed.). *Ensemble contre la Gynophobie*. Paris : Stock, 2016.
- BAILEY, Brooke. *The remarkable lives of 100 women artists (20th century women)*. Avon, MA: Adams Media Corp, 1994.
- BALAKIAN, Anna. *André Breton, Magus of Surrealism*. New York: Oxford University Press, 1971.
- BALAKIAN, Anna. *Surrealism: the road to the absolute*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.
- BALDISSERA, Lisa. *Emily Carr: Life & Work*. Art Canada Institut, 2013. Disponível em <https://www.aci-iac.ca/art-books/emily-carr/>.
- BALDUCCI, Temma. *Gender, Space, and the Gaze in Post-Haussmann Visual Culture: Beyond the Flâneur*. London and New York: Routledge, 2017.
- BARBOSA, Ana Mae; AMARAL, Vitória (orgs.). *Mulheres não devem ficar em silêncio. Arte, design e educação*. São Paulo: Cortez, 2019.
- BARNES, Djuna. *Nightwood*. New York: New Directions. 1961.
- BARNES, Djuna. *No bosque da noite*. Prefácio T. S. Eliot. São Paulo: Códex, 2004.
- BARROS, Roberta. *Elogio ao toque ou como falar de arte feminista à brasileira*. Rio de Janeiro: edição da autora, 2016.
- BASHKIRTSEFF, Marie. *I am the most interesting book off all. The diary of Marie Bashkirtseff*. Vol. I e II. San Francisco: Chronicle Books, 1997.
- BASHKIRTSEFF, Marie. *O diário de Marie Bashkirtseff*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1943.
- BASHKIRTSEFF, Marie. *The Last Confessions of Marie Bashkirtseff and Her Correspondence with Guy de Maupassant*. New York: Frederick A. Stokes, 1901. Disponível digitalizado em https://openlibrary.org/books/OL6911727M/The_last_confessions_of_Marie_Bashkirtseff_and_her_correspondence_with_Guy_de_Maupassant
- BASHKIRTSEFF, Marie. *Letters de Marie Bashkirtseff*. Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1922.
- BATISTA, Marta Rossetti. *Os artistas brasileiros na escola de Paris. Anos 1920*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- BATTERSBY, Christine. *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*. Indiana: Indiana University Press, 1989.
- BEARD, Mary. *Mulheres e poder. Um manifesto*. São Paulo: Plana do Brasil, 2018.
- BEAUVOIR, Simone. *O Segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BEAUVOIR, Simone. *Mal-entendido em Moscou*. São Paulo: Record, 2015.
- BEIZER, Janet. *Ventriloquized bodies: Narratives of Hysteria in the 19th Century France*. Ithaca, NY: Cornell University Press. 1993.
- BELLOF, Angelina. *Memórias*. Gloria Taracena (trad). México, D.F.: UNAM, 2000.
- BENKE, Britta. O'Keeffe. 1887-1986. *Flores no deserto*. Colonia: Taschen, 2011.
- BENSTOCK, Shari. *Women of the Left Bank: Paris, 1900-1940*. Texas: University of Texas Press, 1986.

- BETTERTON, Rosemary. *An Intimate Distance: Women, Artists and the Body*. EUA e Canadá: Routledge, 1996.
- BINDÉ, Joséphine. *Berthe Morisot*. Paris : Könemann, 2019.
- BILLETER, Erika; PIERRE, J. (eds.). *La Femme et le Surréalisme*. Lausanne: Musée cantonal des Beaux-Arts, 1987.
- BIRNBAUM, Paula J. *Women Artists in Interwar França: Framing Femininities*. London: Ashgate/Routledge, 2011.
- BISCHOF, Rita. *Nadja Revisited: André Bretons Nadja, Zeichnungen und Briefe von Léona "Nadja" Delcourt*. Berlin: Brinkmann & Bose, 2013.
- BISCHOF, Rita. *Toyen: Das malerische Werk*. Frankfurt am Main: Neue Kritik, 1987.
- BLACKLEDGE, Catherine. *The Story of V*. London: Phoenix, 2003.
- BONNET, Marguerite. *André Breton et la naissance de l'aventure surréaliste*. Paris: José Corti, 1975.
- BONNET, Marie-Jo. *Les femmes artistes dans les avant-gardes*. Paris : Odile Jacob, 2006.
- BOCQUILLON, Marina Ferreti. *O impressionismo*. CABRAL, Duarte C. (trad.) M. Martins: Publicações Europa-América, 2005.
- BORZELLO, Frances. *Seeing Ourselves: women's self-portraits*. New York: Abrams Book, 1998.
- BRAIDOTTI, Rosi. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press, 1994.
- BRANCO, Lucia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
- BRANDON, Ruth. *Surreal Lives: The Surrealists 1917-1945*. London: Macmillan, 1999.
- BRONFEN, Elisabeth. *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester: Manchester University Press 1992.
- BROUDE, Norma; GARRARD, Mary D. (eds.). *Feminism and Art History: Questioning the Litany*. London, New York: Harper & Row, 1982.
- BROUDE, Norma; GARRARD, Mary D. (eds.). *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*. Boulder: Westview Press. 1992.
- BRUM, Eliane. *A vida que ninguém vê*. Porto Alegre: Arquipélago, 2006.
- BUCUR, Maria. *Gendering Modernism. A historical reappraisal of the canon*. London/New York: Bloomsbury, 2017.
- BURKE, Carolyn. *Becoming Modern: The Life of Mina Loy*. New York: Farrar Straus Giroux, 1996.
- BURKEHAUSER, Jude. *Glasgow Girls: women in art and design 1880-1920*. Galsgow: Canongate Publishing, 1990.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 2006.
- CAHUN, Claude. *Disavowals*. Susan de Muth (trad). Massachussts: The Mit Press, 2007.
- CAHUN, Claude. *Paroles d'artiste*. Lyon: Fage éditions, 2017.
- CAHUN, Claude. *Écrits. Édition présenté et établie par François Leperlier*. Paris: JeanMichel Place, 2002.

- CAHUN, Claude. *Heroínas*. Lühmann, Daniel (trad). Rio de Janeiro: A Bolha Editora, 2006.
- CALADO, Ana Arruda. *Maria Martins, uma biografia*. Belo Horizonte: Gryphus, 2004.
- CALIL, Beatriz. *Pequeno Guia de Incríveis Artistas Mulheres que sempre foram consideradas menos importantes que seus maridos*. São Paulo: Editora Urutau, 2018.
- CALLEN, Anthea. *Women Artists of the arts and crafts movement. 1870-1914*. London: Architectural Press, 1979.
- CALVO, Yadira. *De mujeres, palabras y alfileres. El patriarcado en el lenguaje*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2017.
- CAMARGOS, Marcia. *Entre a vanguarda e a tradição. Os artistas brasileiros na Europa (1912-1930)*. São Paulo: Alameda, 2011.
- CANTON, Katia. *Corpo, identidade e erotismo*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- CANTON, Katia. *Tempo e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- CANTZ, Hatje. *Hannah Höch Album*. New York: Art Publishers, 2004.
- CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, Andre; PEDROSA, Adriano (ed.). *História das mulheres, histórias feministas*. Vol. 2: Antologia. São Paulo: MASP, 2019.
- CARRINGTON, Leonora Carrington. *Down Below/The House of Fear*. London: Virago, 1988.
- CARROLL, Anne Elizabeth. *Word, Image, and the New Negro*. Bloomington: Indiana UP, 2005.
- CARTER, Angela. *The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History*. Reino Unido: Virago Press, 2006.
- CASTELLANOS, Paloma. *Diccionario histórico de fotografía*. Madrid: Isthmus, 1999.
- CASTELLINO, Anna; LOI, Paola A. Beyond the gate. *History of mental asylums of Cagliari from Saint Anthony to Villa Clara through the archives*. Cagliari: AM & D, 2007.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea, uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CAWS, Mary Ann. *The Surrealist Look: An Erotics of Encounter*. Cambridge: MIT Press, 1999.
- CAWS, Mary Ann; R. Kuenzli; G. Raaberg (eds.). *Surrealism and Women*. Cambridge, MA: MIT Press, 1991.
- CHADWICK, Whitney (ed). *Mirror Images: Women, Surrealism, and Self-Representation*. Cambridge: MIT Press, 1998.
- CHADWICK, Whitney. *Farewell to the Muse: Love, War and the Women of Surrealism*. London: Thames & Hudson Ltd, 2017.
- CHADWICK, Whitney. LATIMER, Tirza True (eds.) *The Modern Woman Revisited: Paris Between the Wars*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2003.
- CHADWICK, Whitney. *Mirror Images: Women, Surrealism, and Self-Representation*. Cambridge, MA: MIT Press, 1998.
- CHADWICK, Whitney. *Woman, Art and Society*. New York: Thames & Hudson World of Art, 2007.
- CHADWICK, Whitney. *Women Artists and the Surrealist Movement*. New York e London: Thames & Hudson Ltd, (1985), 1993 e 2002.

CHAPLIN, Patrice. *Into the Darkness Laughing: The Story of Jeanne Hebuterne, Modigliani's Last Mistress*. Reino Unido: Lume Books, 2016.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ed. Ática, 2000.

CHESLER, Phyllis. *Women and madness*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1989.

CINTRÃO, Rejane. *Algumas exposições exemplares. As salas de exposição na São Paulo de 1905 a 1930*. Porto Alegre: Zouk, 2011.

CIXOUS, Hélène; CLEMENT, Catherine. *The newly born woman*. London: Tauris, 1996.

CIXOUS, Hélène. *Selected Plays of Hélène Cixous*. EUA e Canadá: Routledge, 2004.

CIXOUS, Hélène. *La Risa de la Medusa. Ensayos sobre la escritura*, Ana María Moix (prol. e trad.), revisão de Myriam Díaz-Diocaretz. Barcelona: Editorial Anthropos, 1995.

CLARIDGE, Laura. *Tamara de Lempicka: A Life of Deco and Decadence*. New York: Clarkson Potter Publishers, 1999.

CLAYSON, Hollis. *Painted Love: Prostitution in French Art of the Impressionist Era*. New Haven & London: Yale University Press, 1991.

CLOAREC, Françoise. *Séraphine. La vie rêvée de Séraphine de Senlis*. Paris : Phebus, 2008.

COATES, J. *Women, Men and Language: A Sociolinguistic Account of Gender Differences*. Harlow: Pearson Education, 2004.

COLLINS, Patricia Hill. *Black Feminist Thinking: Knowledge, Awareness and Politics Empowerment*. New York and London: Routledge. 2000.

CONLEY, Katharine. *Automatic Woman: The Representation of Women in Surrealism*. Lincoln and London: University of Nebraska Press. 1996.

COSTA, Cristina. *A Imagem da mulher. Um estudo de arte brasileira*. Rio de Janeiro: Senac, 2002.

COURTIVRON, Isabelle; CHADWICK, Whitney (orgs.). *Amor e Arte. Duplas amorosas e criatividade artística*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

CURVAL-LOPES, Catherine. *Femmes d'artistes, femmes artistes*. Paris : des femmes- Antoinette Fouque, 2016.

D'SOUZA, Aruna; MCDONOUGH, Tom (eds.). *The Invisible Flâneuse? Gender, Public Space, and Visual Culture in Nineteenth-Century Paris*. Manchester: Manchester University Press, 2008.

DAVIS, Angela. *A liberdade é uma luta constante*. São Paulo: Boitempo Editora, 2018.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.

DAVIS, Angela. *Mulheres, cultura e política*. São Paulo: Boitempo, 2017.

DEAN, Carolyn J. *The Self and Its Pleasures: Bataille, Lacan, and the History of the Decentered Subject*. Ithaca: Cornell University Press, 1992.

DECH, Julia. *Mit dem Dada Küchenmesser durch die neueste Bier Weimarbauchkulturepoche aus Deutschland schneiden*. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag, 1989.

DEEPWELL, Katy. *Nueva Crítica Feminista de Arte. Estratégias Críticas*. Trad. Maria Condor. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.

DEJEAN, Joan. *Fictions of Sappho: 1546-1937*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

- DICKSON-CARR, Darryl. *Spoofing the Modern: Satire in the Harlem Renaissance*. Columbia: University of South Carolina, 2015.
- DORAN, Sabine. *The Culture of Yellow: Or the Visual Politics of Late Modernity*. London and New York: Bloomsbury, 2013.
- DOTTIN-ORSINI, Mireille. *A mulher que eles chamavam de fatal: textos e imagens da misoginia fim-de-século*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- DOUGLAS, Ann. *Terrible Honesty: Mongrel Manhattan in the 1920s*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1995.
- DUCK, Leigh Anne. *The Nation's Region: Southern Modernism, Segregation, and U.S. Nationalism*. Athens and London: University of Georgia Press, 2006.
- DUNN, Jane. *A very close conspiracy – Vanessa Bell and Virginia Woolf*. London and England: Pimico, 1998.
- DURÁN, Gloria G. *Dandysmo y contragénero*. Murcia: CENDEAC, 2011.
- DURÁN, Gloria G. *Baronesa Dandy, Reina Dadá*. Madrid: Díaz & Pons, 2013.
- ELKAIM, O. *Je suis Jeanne Hébuterne*. Paris: Éditions Points, 2017.
- ELKIN, Lauren. *Flâneuse: Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice and London*. London: Vintage/Penguin RH UK, 2016.
- ELLIOTT, Bridget. WALLACE Jo-Ann. *Women Artists and Writers: Modernist (Im)positionings*. New York: Routledge, 1994.
- FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2010.
- FABRIS, Annateresa. *Fotografia e arredores*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.
- FABRIS, Annateresa. *Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- FABRIS, Annateresa. *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*. Vol. 1. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2016.
- FABRIS, Annateresa. *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*. Vol. 2. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.
- FAREBROTHER, Rachel. *The Collage Aesthetic in the Harlem Renaissance*. Farnham: Ashgate Publishing, 2009.
- FARRINGTON, Lisa E. *Creating Their Own Image: The History of African-American Women Artists*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- FAURE-FAVIER, Louise. *Souvenirs sur Guillaume Apollinaire*. Paris: Bernard Grasset, 1945.
- FEDERICI, Sílvia. *Mulheres e caça às bruxas*. São Paulo: Boitempo, 2019.
- FEDERICI, Sílvia. *Calibã e a bruxa. Mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Editora Elefante e Coletivo Sycorax, 2017.
- FELSKI, Rita. *Beyond feminist aesthetics: feminist literature and social change*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.
- FELSKI, Rita. *The gender of Modernity*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.

- FELSKI, Rita. *Literature After Feminism*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.
- FERREIRA, Maria Luisa Ribeiro. *O que os filósofos pensam sobre as mulheres*. São Leopoldo: Unisinos, 2010.
- FILLIN-YEH, Susan. *Dandies: Fashion and Finesse in Art and Culture*. New York: New York University Press, 2001.
- FITZGERALD, Zelda. *Esta valsa é minha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- FLANNER, Janet. *Paris Was Yesterday*. New York: Viking Press, 1972.
- FORTE, Moderata. *The Worth of women: wherein is clearly revealed their nobility and their superiority to men*. COX, Virginia (ed. e trans.). Chicago: Chicago Press, 1997.
- FRANCO, Stella Maris Scatena. *Peregrinas de outrora. Viajantes Latino-americanas no século XIX*. Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2008.
- FRASER, Nancy et al. *Feminismo para os 99%. Um manifesto*. São Paulo: Boitempo: 2019.
- FREIRE, Tereza. *Dos escombros de Pagu. Um recorte biográfico de Patrícia Galvão*. São Paulo: Sesc Senac, 2008.
- FREUND, Gisele. *Fotografia e sociedade*. Lisboa: Nova Vega, 2010.
- FRIGERI, Flavia. *Women Artists*. London: Thames & Hudson, 2019.
- FROULA, Christine. *Virginia Woolf and the Bloomsbury Avant-garde*. New York: Columbia University Press, 2004.
- FURLANI, Lúcia Maria Teixeira. *Pagu - Patrícia Galvão: livre na imaginação, no espaço e no tempo*. Santos/SP: UNISANTA, 1999.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- GALVÃO, Patrícia et al. *O Homem do Povo*. Março/abril, 1931. Facsimilar com introdução de Augusto de Campos. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado: Arquivo do Estado, 1984.
- GALVÃO, Patrícia. *Croquis de Pagú e outros momentos felizes que foram devorados reunidos*. FURLANI, Lúcia Maria Teixeira (org. e texto); FERRAZ, Geraldo Galvão (prefácio). Santos/SP: UNISANTA; São Paulo: Cortez, 2004.
- GAMMEL, Irene. *Baroness Elsa: Gender, Dada and Everyday Modernity: A Culture Biography*. Cambridge, MA and London: MIT Press. 2002.
- GAMMEL, Irene; ZELAZO, Suzanne. *Body Sweats: The Uncensored Writings of Elsa von Freytag-Loringhoven*. Cambridge: MIT Press, 2011.
- GELDER, K. *Reading Dracula. Reading the Vampire*. Londres and New York: Routledge, 1994.
- GILBERT, S.M. e GUBAR, S. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven e Londres: Yale University Press, 1984.
- GILMAN, Charlotte Perkins. *O Papel de Parede Amarelo*. TIBURI, Marcia (apres.). Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.
- GILMAN, Charlotte Perkins. *Terra das mulheres*. YACUBIAN, Flavia (trad.). Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

- GOLDMAN, Annie. *Les années folles*. Paris/Bruxelas: Casterman, 1994.
- GOLDMAN, Emma. *O indivíduo, a sociedade e o estado e outros ensaios*. São Paulo: Hedra, 2011.
- GOLDMAN, Wendy. *Mulher, estado e revolução. Política familiar e vida social soviéticas, 1917 – 1936*. São Paulo: Boitempo, 2014.
- GOODYEAR, Anne Collins; McManus, J.W. *AKA Marcel Duchamp: Meditations on the Identities of an Artist*. Washington, DC: Smithsonian Institution Scholarly Press, 2014.
- GOODYEAR, Anne Collins; McManus, J.W. *Inventing Marcel Duchamp: The Dynamics of Portraiture*. Cambridge, MA: MIT Press, and Washington, DC: National Portrait Gallery, 2009.
- GRAY, Camilla. *The Russian Experiment in art: 1863-1922*. New York: Harry N. Abrams, 1970.
- GRIFFIN, Gabriele Griffin (ed.). *Difference in view: women and modernism*. UK: Taylor & Francis, 1994.
- GROSENICK, Uta. *Women Artists in the 20th and 21st Century*. London: Taschen, 2001.
- GROULT, Benoîte. *Cette Mâle assurance*. Paris: Albin Michel, 1993.
- GROULT, Flora. *Marie Laurencin*. Paris: Mercure de France, 1987.
- GUERRILLA GIRLS. *The Guerrilla Girls' bedside companion to the history of western art*. London: Penguin Books, 1998.
- GUGGENHEIM, Peggy. *Confessions of an Art Addict*. Londres: Deutsch, 1960.
- GURIANOVA, Nina. *Olga Rózanova e as primeiras vanguardas russas*. Moscou: Guiliéia, 2002. [Гурьянова, Нина. Ольга Розанова и ранний русский авангард. Москва: Гилея, 2002].
- GURIANOVA, Nina. *The Aesthetics of Anarchy. Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde*. Berkeley: University of California Press, 2012.
- GURO, Elena. *Assim a vida passa*. SOARES, Gabriela (trad.). Curitiba: Arte e Letra, 2017.
- HAAFTEN, Julia Van (Intr. e comment.). *Aperture Masters of Photography: Berenice Abbott*. New York: Aperture, s/data.
- HACKING, Juliet. *Fotografia. Toda a história*. Barcelona: Blume, 2013.
- HAMILTON, Laurie. *The Painted House of Maud Lewis: conserving a folk art treasure*. Halifax/Nova Scotia: Art Gallery of Nova Scotia/Goose Lane Editions, 2001.
- HAMMILL, Faye. *Women, Celebrity, and Literary Culture between the Wars*. Austin: University of Texas Press, 2007.
- HANSMANN, Doris. *Paula Modersohn-Becker*. Könemann, 2018.
- HANDY, Lisa Soccio, et al. *Reflections on a Glass Eye: Work of the International Center of Photography Collection*. New York: Bulfinch / International Center of Photography, 1999.
- HARAWAY, Donna. *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003.
- HARAWAY, Donna. *Primate visions: gender, race and nature in the world of modern science*. New York: Routledge, 1989.
- HAWTHORNE, Melanie C. *Rachilde and French Women's Authorship: From Decadence to Modernism*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2001. Disponível em: muse.jhu.edu/book/11636.

- HEARTNEY, Eleanor. *After the Revolution: Women Who Transformed Contemporary Art*. Revised and Expanded Edition. Munich: Prestel, 2013.
- HEINICH, Nathalie. *A Sociologia da Arte*. 1. ed. Bauru, São Paulo: Edusc, 2008.
- HEINICH, Nathalie. *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*. 1º ed. Paris: Minuit, 1991.
- HEMUS, Ruth. *Dada's Women*. New Haven and London: Yale University Press, 2009.
- HERRERA, Hayden. *Frida: a biografia*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2011.
- HIGONNET, Anne. *Berthe Morisot*. New York: Harper & Row, Publishers Inc., 1990.
- HIGONNETH, Anne. *Berthe Morisot: a biography*. California: University Press, 1990.
- HÖCH, Hannah. *Hannah Höch: A Life's Collage*. Cornelia Thater-Schulz (ed.). Berlin: Argon Press, 1989.
- HÖCH, Hannah. *Life Portrait*. GbR: Kunst Editionen/The Green Box: 2016.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque (Org.). *Explosão Feminista. Arte, cultura, política e universidade*. São Paulo: Cia. das Letras, 2018.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque (Org.). *Pensamentos Feministas: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- HOOKS, bell. *Ensinando a transgredir. A educação como prática libertária*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.
- HOOKS, bell. *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*. São Paulo: Ed. Elefante, 2019.
- HOOKS, Margaret. *Tina Modotti, fotógrafa e revolucionária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- HUBERT, Renée Riese. *Magnifying Mirrors: Women, Surrealism, and Partnership*. Lincoln: University of Nebraska, 1994.
- IRIGARAY, Luce. *Este sexo que não é só um sexo. Sexualidade e status social da mulher*. PRADA, Cecília (trad.). São Paulo: Senac, 2017.
- IRIS, Sharon. Suzanne Lacy. *Spaces Between*. Minneapolis, London: Minnesota Press, 2010.
- ISAAC, Anna Jo. *Feminism and contemporary art. The revolutionary power of women's laughter*. London: Routledge, 1996.
- JALLAGEAS, Neide; LIMA, Celso. VKHUTEMAS. *Desenho de uma revolução*. São Paulo: Kinoruss, 2020.
- JONES, Amelia. *Irrational Modernism: a Neurasthenical History of New York Dada*. Cambridge, MA e London: MIT Press, 2004.
- KAHN, Elizabeth Louise. *Marie Laurencin, Une Femme Inadaptée in Feminist Histories of Art*. Burlington, Vermont: Ashgate Publishing Company, 2003.
- KAPPLER, Claude. *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- KAPUCHESKY, Katia (ed.). *Soviet women and their art: the spirit of equality*. London: Unicorn, 2020.

- KAYSEN, Susanna. *Garota, interrompida*. SERRA, Marcia (trad.). São Paulo: Ed. Gente, 2013.
- KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino. A mulher freudiana na passagem para a modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2016.
- KHVOSCHÍNSKAIA, Nadiêjda. *A moça do internato*. Porto Alegre: Zouk, 2017.
- KITTNER, Alma-Elisa. *Hannah Höch: Life portrait*. Berlim: The Green Box, 2016.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.
- KLUMPKE, Anna. *Rosa Bonheur: sa vie et son oeuvre*. Paris: Flammarion, 1908.
- KNIGHT, Laura. *Oil Paint and Grease Paint: The autobiography of Laura Knight*. London: Unicorn Publishing Group, 2019 (original de 1936).
- KNIGHT, Laura. *The Magic of a Line: The Autobiography of Laura Knight*. DB
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semianálise*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2012. E, RA, William Kimber and Co. Limited, 1965.
- KRISTEVA, Julia. *Strangers to Ourselves*. Nova York: Columbia University Press, 1991.
- KOLLONTAI, Alexandra. *A nova mulher e a moral sexual*. 2ºed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.
- KOLTUV, Barbara Black. *O livro de Lilith*. São Paulo: Cultrix, 2017.
- KRAUSS, Rosalind. *Formless: A User's Guide*. New York: Zone Books, 1997.
- LAKOFF, Robin. *Language and women's place*. New York: Harper & Row, 1975.
- LAUTER, Estella. *Women as mythmakers. Poetry and visual art by twentieth-century women*. Indiana: Bloomington, 1984.
- LAVIN, Maud. *Cut with the Kitchen Knife: The Weimar Photomontages of Hannah Hoch*. New Haven: Yale University Press, 1993.
- LE BRUN, Annie. *Sade: Soudain un bloc d'abîme*. Paris: Gallimard, 1986.
- LEIGHTEN, Patricia. *Reordering the Universe: Picasso and Anarchism, 1879-1914*. Princeton: Princeton University Press, 1989.
- LELIÈVRE, Anaïs. CHIRON, Éliane. (Orgs.). *L'intime, le privé, le public dans l'art contemporain*. Paris: Publications de la Sorbonne, 2012.
- LEMKE, Sieglinde. *Primitivist Modernism: Black Culture and the Origins of Transatlantic Modernism*. Oxford/ New York: OUP, 1998.
- LESSING, Doris. *O quarto 19*. Rio de Janeiro: Record, s/data.
- LEWIS, Helena. *The Politics of Surrealism*. New York: Paragon House, 1988.
- LICENCE, Amy. *Bohemian Lives. Three Extraordinary women: Ida Nettleship, Sophie Brzeska and Fernande Olivier*. Gloucestershire: Amberley Publishing, 2019.
- LIPPARD, Lucy (ed.). *Dadas on Arts: Tzara, Arp, Duchamp and others*. NY: Dover Publications Inc., 2007.
- LIPPARD, Lucy. *Surrealists on Art*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, Inc., 1970.

- LIVINGSTON, Jane. *Lee Miller: Photographer*. London: Thames and Hudson, 1989.
- LLOYD, Moya. *Beyond Identity Politics: Feminism, Power, and Politics*. London: Sage Publications: 2005.
- LOPÁTEGUI, Patricia Rosas. *Nahui Olin: Sin principio ni fin - vida, obra y varia invención*. Nuevo Leon/México: Universidad Autónoma de Nuevo Leon, 2011.
- LORDE, Audre. *Sister Outsider*. Trumansberg, NY: Crossing, 1984.
- LUXEMBURGO, Rosa. *Ou o preço da liberdade*. LUXESCHÜTRUMPF, J. (org.). São Paulo: Expressão Popular, 2015.
- MACIEL, Maria Esther. *Literatura e animalidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- MAHON, Alyce. *Surrealism and the Politics of Eros, 1938–1968*. New York: Thames & Hudson Inc., 2005.
- MAIOLINO, Anna Maria. *A pele de Anna: Anna Maria Maiolino*. São Paulo: Cosac Naify, 2016.
- MALCOM, Janet. *A mulher calada. Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- MALVIDO, Adriana. *Nahui Olin: La mujer del sol*. Málaga: Edivisión, 1999.
- MANFRINI, Bianca Ribeiro. *A mulher e a cidade. Imagens da modernidade brasileira em quatro escritoras paulistas*. São Paulo: Edusp, 2011.
- MARCUS, Jane. *Nancy Cunard: Perfect Stranger*. Clemson: Liverpool University Press, 2020.
- MARTIN, Julie; KLÜVER, B. *Kiki's Paris: Artists and Lovers 1900–1930*. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1989.
- MARTINS, Ana Luisa. *Aí vai meu coração. As cartas de Tarsila do Amaral e Anna Maria Martins para Luís Martins*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2003.
- MARX, Eleanor. *Obra Completa*. Londrina e São Paulo: Aetia Editorial, 2021.
- MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017.
- MEAZZI Barbara (Org.). *Ardengo Soffici – Serge Férat – Hélène d'Ettingen: Correspondance 1903-1964. Avec des notes de Peter Read et d'Elisa Borghino, et une postface de François Livi*. Lausanne: L'Âge d'homme, 2012.
- MEIRA, Béa. *Modernismo no Brasil*. Panorama das artes visuais. São Paulo: Ática, 2006.
- MELLENCAMP, Patricia. *Avant-garde film, video e feminism*. Bloomington e Indianapolis: Indianapolis Press, 1990.
- MESKIMMON, Marsha. *We Weren't Modern Enough: Women Artists and the Limits of German Modernism*. Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1999.
- MESKIMMON, Marsha; WEST, Shearer. *Visions of the Neue Frau*. Aldershot/ Brookfield: Scholar Press/Ashgate, 1995.
- MESKIMMON, Marsha. *Women Making Art: History, Subjectivity, Aesthetics*. London: Routledge, 2003.
- MITCHELL, Juliet. *Mad men and Medusas: Reclaiming hysteria and the effect of sibling relationships on the human condition*. London: Allen Lane/Penguin Press, 2000.
- MESKIMMON, Marsha. *The art of reflection. Women artists' self-portraiture in the twentieth century*. London: Scarlet Press, 1996.

- MILLER, Jane Eldridge. *Rebel Women. Feminism, modernism and the Edwardian novel*. London: Virago, 1994.
- MODIGLIANI, Jeanne. *Modigliani: Man and Myth*. New York: Orion Press; 1958.
- MODOTTI, Tina. *Revolutionary photographer/ la fotógrafa revolucionaria*. MUÑIZ, Ivonne (text). Australia: Ocean Press e Ocean Sur, 2013.
- MOLLGARD, Lou. *Kiki de Montparnasse*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- MONNIER, Adrienne. *Rua do Odéon*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017.
- MONTERO, Rosa. *Paixões*. Rio de Janeiro: Editora Ediouro, 2005.
- MOORHEAD, Joanna. *The Surreal Life of Leonora Carrington*. Londres: Virago, 2017.
- MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.
- MOURA, Maria Lacerda de. *A mulher é uma degenerada* (edição fac-símile comentada). São Paulo: Tenda de Livros, 2018.
- MULLIGAN, Therese (ed.). *A history of photography - from 1839 to the present*. Colonia: Taschen, 2006.
- MURRELL, Denise. *Posing Modernity: The Black Model from Manet and Matisse to Today*. Connecticut: Yale University Press, 2018.
- NERI, Regina. *A psicanálise e o feminino: um horizonte da modernidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- NESCI, Catherine. *Le Flâneur et les flâneuses: Les femmes et la ville à l'époque romantique*. Grenoble: ELLUG, 2007.
- NICHOLSON, Linda. *Identity Before Identity Politics*. Cambridge: Cambridge UP, 2008.
- NICOLÁS, Rosa. *A Arte do Esquecimento*. Buenos Aires: Puntosur, 1990.
- NIEDERMEIER, Alejandra. *La mujer y la fotografía. Una imagen espejada de autoconstrucción y construcción de la historia*. Buenos Aires: Leviatán, 2008.
- NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* São Paulo: Aurora, 2016.
- NOCHLIN, Linda. *The Politics of Vision: Essays on Nineteen-Century Art and Society*. Colorado, USA: Icon, 1989.
- NOCHLIN, Linda. *Why Have There Been No Great Women Artist?* New York: Basic Books, 1971.
- PALLARÉS, S. *La Mujer en la dirección*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 1993.
- PARKER, Rozsika; POLLOCK. *Old Mistresses: Women, Art, and Ideology*. New York: Routledge and Kegan Paul, Ltd., 1991.
- PARSONS, Deborah L. *Streetwalking the Metropolis: Women, the City and Modernity*. New York: Oxford University Press, 2000.
- PATIN, Sylvie. *Berthe Morisot dans l'intimité de l'artiste*. Paris: Éditions des Falaises, 2019.
- PERROT, Michele. *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru: EDUSC, 2005.
- PERROT, Michele. *História das Mulheres no Ocidente, do Renascimento ao Moderno*. Bari: Oxford University Press, 1991.

- PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: Operários, mulheres e prisioneiros*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.
- PERRY, Gill. *Women Artists and the Parisian Avant-Garde: Modernism and "Feminine" Art, 1900 to the Late 1920s*. Manchester: Manchester University Press, 1995.
- PLATH, Sylvia. *Desenhos*. CAMPILHO, Matilde (trad.). São Paulo: Globo/Biblioteca Azul, 2014.
PLATH, Sylvia. *Poems*. London: Random House, 2006.
- POLLOCK, Griselda. *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. London, New York: Routledge, 1999.
- POLLOCK, Griselda. *Encounters in the virtual feminist museum: time, space and the archive*. London: Routledge, 2007.
- POLLOCK, Griselda. *Visions & Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*. London and New York: Routledge, 1989.
- PONIATOWSKA, Elena. *Las siete cabritas*. México: Ediciones Era, 2000.
- PONIATOWSKA, Elena. *Leonora*. Barcelona: Planeta, 2011.
- PONIATOWSKA, Elena. *Querido Diego, te abraza Quiela*. Cidade do México: Ediciones Era, 1978.
- PONIATOWSKA, Elena. *Querido Diego, sua Quiela*. São Paulo: Mundaréu, 2019.
- POWELL, G. N. *Women & men in management*. London: Sage, 1993.
- PRADA, Cecilia. *A pena e o espartilho*. São Leopoldo: Unisinos, 2010.
- PROSE, Francine. *A vida das musas. Nove mulheres e os artistas que elas inspiraram*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2004.
- PYNE, Kathleen. *Modernism and the feminine voice: O'Keeffe and the women of the Stieglitz Circle*. Berkeley: California University Press, 2007.
- QUINN, Bridget. *She Votes: How U.S. Women Won Suffrage, and What Happened Next*. San Francisco: Chronicle Books, 2020.
- RAGO, Margareth. *Entre a história e a liberdade: Luce Fabbrì e o anarquismo contemporâneo*. São Paulo: Unesp, 2001.
- RAMALHO, Christina. *Elas escrevem o épico*. Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2005.
- RAYNAUD, Claudine, (ed). *La Renaissance de Harlem et l'art nègre*. Paris: Michel Houdiard, 2013.
- REILLY Maura. *Women Artists: the Linda Nochlin Reader*. London: Thames & Hudson, 2015.
- REILLY, Maura. *Curatorial Activism: Towards an Ethics of Curating*. New York: Thames & Hudson, 2018.
- REIMAN, Karen Cordero e SÁENZ, Inda (orgs.). *Crítica Feminista en la teoría e Historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana, 2007.
- RENNÓ, Rosângela. *Menos-valia (leilão): Rosângela Rennó*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- RHYS, Jean. *Vasto mar de sargaços*. Rio de Janeiro: Roco, 2012.
- RIVERA, Tania. *O avesso do imaginário. Arte contemporânea e psicanálise*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2014.

- ROBERTS, Ann M. et al. *Janson's Basic History of Western Art* (9th ed.). Boston, MA: Pearson, 2014.
- ROBERTS, Hilary. *Lee Miller: A Woman's War*. London: Thames and Hudson, 2015.
- ROBINSON, Hilary. *Visibly Female: Feminism and Art Today. An Anthology*. New York: Universe Books, 1988.
- RODRIGO, Antonina. *Mujeres para la Historia: la España silenciada del siglo XX*. Madrid: Compañía Literaria, 1996.
- ROE, Sue. *Gwen John: a painter's life*. Nova York: Farrar Straus Giroux, 2001.
- ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina: Ed. UFRGS, 2007.
- ROSE, Jacqueline. *Women in the Dark Times*. London: Bloomsbury Publishing, 2014.
- ROSE, Phyllis. *A Cleópatra do jazz. Josephine Baker e seu tempo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.
- ROSEMONT, Penelope. *Surrealist Women: An International Anthology*. Texas: University of Texas Press, 1998.
- RUBIN, Gayle. *Políticas do sexo*. São Paulo: Ubu, 2017.
- RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (ed.). *Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- SAFO. *Fragmentos Completos*. Ed. bilíngue. Guilherme Gontijo Flores (trad.). São Paulo: Editora 34, 2017.
- SALIH, Sara. *Judith Butler e a teoria queer*. LOURO, Guacira Lopes (trad.). Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- SÁNCHEZ, Mejorada Alicia. *Kati Horna y su manera cotidiana de captar la realidad*. INBA, CENIDIAP, 2014.
- SAND, George. *História da minha vida*. São Paulo: Unesp, 2017.
- SANTOS, Sandra; SOARES, A. *Gatos Comunicantes: Correspondência entre Vieira da Cunha e Mário Cesariny 1952-1985*. SANTOS, Jose M. (apres). Lisboa: Fund. Arpad Szenes-Vieira da Cunha, 2008.
- SAPPHO, A Garland. *The Poems and Fragments of Sappho*. Jim Powell (trad.). New York: Farrar, Strauss, 1993.
- SAWELSON-GORSE, Naomi. *Women in Dada: Essays on Sex, Gender, and Identity*. Cambridge, Massachusetts and London, England: The MIT Press, 1998.
- SCHNEIDER, Graziela (org.). *A revolução das mulheres. Emancipação feminina na Rússia soviética (artigos, atas, panfletos, ensaios)*. São Paulo: Boitempo, 2017.
- SEGAL, Lynne. *Why feminism? Gender, Psychology, Politics*. New York: Columbia University Press, 1999.
- SHELLEY, Mary. *Frankenstein ou o Prometeu moderno*. Marcia Xavier de Brito (trad.). Rio de Janeiro: Darkside, 2017.
- SHOWALTER, E. *The Owner of the Piece. Women, Madness and English Culture 1830-1980*. NY: Pantheon Books, 1985.
- SHOWALTER, Elaine (ed. e intr.). *Daughters of Decadence: Woman Writers of the Fin-de-Siècle*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1993.
- SIMIONI, Ana Paula C. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Edusp, 2008.

- SIMIONI, Ana Paula C. et al. *Criações Compartilhadas: artes, literatura e ciências sociais*. Rio de Janeiro: Faperj, 2014.
- SIMONTON, Deborah. *Women in European culture and society. Gender, skill and identity from 1700*. London: Routledge, 2011.
- SNEERINGER, Julia. *Winning Women's Votes: Propaganda and Politics in Weimar Germany*. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press, 2002.
- SOCHA, Kim. *Women, Destruction and the Avant-Garde: A Paradigm for Animal Liberation*. Amsterdam-New York: Rodopi B. V., 2012.
- SOFFER, Olga; ADOVASIO, J.M.; PAGE, J. *Sexo Invisível. O verdadeiro papel da mulher na pré-história*. São Paulo: Record, 2009.
- SOLNIT, Rebecca. *A História do Caminhar*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- SONTAG, Susan. *On Photography*. New York: Dell, 1977.
- SONTAG, Susan. *Diários 1947-1963*. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.
- SONTAG, Susan. *Entrevista completa para a revista Rolling Stone*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- SOUGEZ, Marie-Loup; GALLARDO, Helena Pérez. *Dicionário da história da fotografia*. Madrid: Edições Cátedra, 2003.
- SPARK, Muriel. *The Brontë's letters*. Londres: Macmillan, 1966.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o Subalterno Falar?* Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa (trad). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.
- SPIVAK, Gayatri, S. *A critique of postcolonial reason: toward a history of the vanishing present*. London/Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999.
- STANSELL, Christine. *American Moderns: Bohemian New York and the Creation of a New Century*. New York: Henry Holt, 2000.
- STEINER, Wendy. *Venus in Exile. The rejection of beauty in 20th-century art*. New York: The Free Press, 2001.
- STEINKE, René. *Holy Skirts. A novel of a flamboyant woman who risked all for art*. New York: Harper Perennial, 2005.
- STEPHENS, Nathalie/Nathanaël. *Absence where as. Claude Cahun and the unopened book*. New York: Nightboat Books, 2009.
- STERLING, Susan Fisher. *Women Artists. National Museum of Women in the arts*. New York/London: Abbeville Press, 1995.
- SULEIMAN, Susan R. *Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990.
- SWEENEY, Fionnghuala; MARSH, Kate, (eds). *Afromodernisms: Paris, Harlem, Haiti and the Avant-Garde*. Edinburgh: University of Edinburgh Press, 2013.
- TALBOT, Mary M. *Language and Gender: An Introduction*. London: Polity Press, 1998.
- TAMBOUKOU, Maria. *Nomadic narratives, visual forces: Gwen John's letters and paintings*. Bern: Peter Lang Inc., International Academic Publishers, 2010.

- TARACENA, Berta. *Vida y Obra (Introdução)*. In: BELOFF, Angelina. *Memorias*. México: Coordinación de Humanidades/UNAM, 2000.
- TAYLOR, Sue. *Hans Bellmer: The Anatomy of Anxiety*. Cambridge: The MIT Press, 2000.
- TEDESCO, Cristine. *Artemísia Gentileschi: trajetória biográfica e representações do feminino 1593-1654*. São Leopoldo: Oikos, 2020.
- TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. *Dramatização dos corpos: arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina*. São Paulo: Intermeios, 2015.
- TZJENG, Zing. *Forgotten Women – the artists*. London: Octopus Book, 2018.
- VARIKAS, Eleni. *A escória do mundo*. São Paulo: Unesp, 2014.
- VARO, Remedios. *Letters, Dreams & other writings*. CARSON, Margaret (trad.). Cambridge: Wakefield Press, 2018.
- VERDIER, Aurélie. *L'ABCdaire de Dada*. Paris: Flammarion, 2005.
- VICENTE, Filipa Lowndes. *A Arte sem História – mulheres artistas (Sécs. XVI-XVIII)*. Lisboa: Athena (Babel), 2012.
- VIRCONDELET, A. *Séraphine de Senlis*. Paris: Albin Michel, 1986.
- VOLÚSIA, Eros. *Eu e a dança*. Rio de Janeiro: Continente editorial, 1983.
- VREELAND, Susan. *A paixão de Artemísia*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2010.
- WALLER, Susan. *Women artists in the modern era: a documentary history*. Metuchen, N.J. e London: The Scarecrow Press, 1991.
- WANDERLEY, Márcia Cavendish. *A voz embargada. Imagem da mulher em romances ingleses e brasileiros do século XIX*. São Paulo: Edusp, 1996.
- WARNER M. Mary. *Visionários da fotografia*. Barcelona: Blume, 2015.
- WARNER, Sylvia Townsend. *Lolly Willowses*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.
- WARNOD, Jeanine. *Chez la Baronne d'Ettingen. Paris russe et avant-gardes (1913-1935)*. Paris: Conti, 2008.
- WARNOD, Jeanine. *Les Artistes de Montparnasse*. La Ruche. Paris: Mayer-Van Wilder, 1988.
- WEEDON, Chris. *Feminist Practice and Poststructuralist Theory*. London: Blackwell, 1997.
- WEIDEMANN, Christiane; LARASS, Petra; KLIER, Melanie. *50 women artists you should know*. Munich: Prestel, 2010.
- WEIL, Simone. *Escritos históricos y políticos*. Madri: Editorial Trotta, 2007.
- WEISS, Andrea. *Paris Was a Woman: Portraits from the Left Bank*. San Francisco: HarperCollins, 1995.
- WILKS, B. *The Brontës*. Londres: Hamlyn, Print, 1976.
- WILLIAMS, Georgina. *Politics and Aesthetics of the female form, 1908-1918*. Winchester: Palgrave, 2018.
- WINTERSON, Jeanette. *Art and lies: A piece for three voices and a bawd*. New York, NY: Vintage International, 1994.
- WOLF, Naomy. *The Beauty Myth*. New York: HarperCollins, 2002.

WOLFF, Janet. *Invisible Flaneuse: Women and the Literature of Modernity*. London and New York: Routledge, 1985.

WOLLSTONECRAFT, Mary. *Reivindicação dos Direitos da mulher*. MOTA, Ivania P. (trad.). São Paulo: Boitempo, 2016.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. JAFFE, Noemi (posf.), SOUSA, Bia Nunes (trad.). São Paulo: Tordesilhas, 2020.

WOOLF, Virginia. *Orlando*. ALVES, Laura (apr. e trad.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

WOOLF, Virginia. *O valor do riso e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

WOOLF, Virginia. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. BOTTMANN, Denise (trad.). Porto Alegre: L&PM ed., 2015.

YOUNG, IRIS M. *Justice and the politics of difference*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

ZANCARINI-FOURNEL, Michelle. *Histoire des Femmes en France XIX - XX Siècles*. Rennes: Presses Universitaires, 2005.

ZILLHARDT, Madeleine. *Louise-Catherine Breslau et ses amis*. Paris: Éditions des Portiques, 1932.

CAPÍTULOS DE LIVROS

ABEL, Elizabeth. Narrative Structure(s) and Female Development: The Case of Mrs. Dalloway. The Voyage In: *Fictions of Female Development*. Ed. Elizabeth Abel, et al. London: UP of London, p. 161-83, 1983.

ADES, Dawn. Surrealism, Male-Female. In *Surrealism: Desire Unbound*. Jennifer Mundy, Vincent Gille, Dawn Ades (eds.). Princeton: Princeton University Press, 2001.

BARSON, Tanya. Introduction: Modernism and the Black Atlantic. Afro-Modern: Journeys Through the Black Atlantic. Tanya Barson and Peter Gorschluter (eds.). London: Tate Publishers, 2010, p. 1-19.

BEAUVOIR, Simone de. André Breton ou a poesia. In: _____. *O segundo sexo: 1 fatos e mitos*. Sérgio Milliet (trad.). São Paulo: Difusão européia do livro, 1970.

BENSTOCK, Shari. Paris Lesbianism and the Politics of Reaction, 1900-1940. In *Hidden from History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past*, p. 332- 46. New York: Meridian, 1989.

BIAJOLI, Maria Clara Pivato. Tempo de palavras: mujeres libres e a memoria da revolução espanhola. In: RAGO, Margareth; BIAJOLI, Maria C. P. *Mujeres Libres da Espanha. Documentos da Revolução Espanhola*. Rio de Janeiro: Achiamé, 2007.

BIAJOLI, Maria Clara Pivato. Tempo de palavras: mujeres libres e a memoria da revolução espanhola. In: RAGO, Margareth; BIAJOLI, Maria Clara Pivato. *Mujeres Libres da Espanha. Documentos da Revolução Espanhola*. Rio de Janeiro: Achiamé, 2007.

BIRNBAUM, Paula. Painting the Perverse: Tamara de Lempicka and the Modern Woman Artist. In: *The Modern Woman Revisited: Paris Between the Wars*. Whitney Chadwick and Tirza True Latimer (eds.). New Brunswick: Rutgers University Press, 2003, p. 97.

BONNET, Marguerite. Nadja 1928 -1963: Notice. In: BRETON, André. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1988.

BONNET, Marguerite. Nadja dans la « maison verre. In: HULAK, Fabienne (ed.). *Folie et psychanalyse dans l'expérience surréaliste*. Nice: Z'Éditions, 1992.

BONNET, Marguerite. Notes et variantes. In: BRETON, André. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1988.

BUTTNER, Cornelia. Arte e feminismo: Uma ideologia de critérios em formação. In: *Histórias da sexualidade (Antologia)*. São Paulo: MASP, 2018.

CALIRMAN, Claudia. O jogo de esconde-esconde: a abortagem do feminismo na arte brasileira (2018). In: *Histórias das mulheres, histórias feministas (Antologia)*. São Paulo: MASP, 2019.

CAWS, Mary Ann. "Ladies Shot and Painted: Female Embodiment in Surrealist Art." In *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*, edited by Norma Broude and Mary D. Garrard, 381-95. New York: HarperCollins, 1992.

CHICAGO, Judy. A Mulher como artista (1971). In: *Histórias da sexualidade (Antologia)*. São Paulo: MASP, 2018.

CIXOUS, Hélène; CLEMENT, Catherine. *The newly born woman*. London: Tauris, 1996.

DOUGLAS, Charlotte. The Art of Pure Design. The move to abstraction in Russian and English art and textiles: a meditation. In: *Russian Art and the West: a century of dialogue in painting, architecture and decorative arts*. Rosalind P. Blakesley and Susan E. Reid (eds.). Northern Illinois University Press, 2007.

DUNCAN, Carol. Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting. In: BROUDE, Norma (Org.) *Feminism and Art History: Questioning the Litany*. London, New York: Harper & Row, 1982.

DUNCAN, Carol. As mãezonas do MoMA (1989). In: *Histórias da sexualidade (Antologia)*. São Paulo: MASP, 2018.

ELLIOTT, Bridget. Performing the Picture or Painting the Other: Romaine Brooks, Gluck and the Question of Decadence in 1923. In: Katy Deepwell (ed.) *Women Artists and Modernism*. Manchester: Manchester University Press, 1998.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Notas para um estado da arte sobre os estudos brasileiros de recepção nos anos 90. In: MACHADO, J.; LEMOS, A.; SÁ, S. P. (Orgs.). *Mídia.BR*. Porto Alegre: Sulina, 2004.

ESKILDSEN, Ute. A chance to participate: A transitional time for women photographers. In: MESKIMMON, Marsha; WEST, Shearer. *Visions of the Neue Frau*. Aldershot: Aldershot e Brookfield: Scholar Press/Ashgate, 1995.

FRASER, Nancy. Feminismo, capitalismo e a astúcia da história. In: *Pensamento Feminista, conceitos fundamentais*. HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

FRIEDMAN, Susan S. Women's Autobiographical Selves: Theory and Practice. In *The Private Self: Theory and Practice of Women's Autobiographical Writing*, edited by Shari Benstock. University of North Carolina Press, 1988.

FRIEDMAN, Susan S. Women's Autobiographical Selves: Theory and Practice. In *The Private Self: Theory and Practice of Women's Autobiographical Writing*. Shari Benstock (ed.). University of North Carolina Press, 1988.

GALVÃO, Patrícia. Poemas/1960-62. In: CAMPOS, Augusto de (org.). *Pagu: vida e obra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GALVÃO, Patrícia. Depois de amanhã Mário de Andrade [crônica no Diário de São Paulo, em 23 fev. 1947]. In: CAMPOS, Augusto de (org.). *Pagu: vida e obra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GALVÃO, Patrícia. Solange Sohl/1948. In: CAMPOS, Augusto de (org.). *Pagu: vida e obra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural da Amefricanidade. In: *Pensamento Feminista, conceitos fundamentais*. HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

- GORDON, Irene. Chronology. In *Dada and Surrealist Art*. William S. Rubin (ed.). New York: Harry N. Abrams, 1978.
- GUBAR, Susan. Sapphistries. Re-Reading Sappho: Reception and Transmission. Ellen Greene (ed.). Berkeley: University of California Press, 1996.
- HARDING, Sandra. A instabilidade nas categorias analíticas na teoria feminista. In: *Pensamento Feminista, conceitos fundamentais*. HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- JONES, Amelia. Women' in Dada: Elsa, Rose and Charlie. In: *Women in Dada: Essays on Sex, Gender and Identity*, Naomi Sawelson-Gorse (ed.). Cambridge, MA and London: MIT Press, 2001, p. 142-173.
- KIME SCOTT, Bonnie. Introduction. Gender In: *Modernism: New Geographies*, Complex Intersections, p. 1-22. Urbana: University of Illinois Press, 2007.
- KLINE, Katy. In or out of the picture – Claude Cahun and Cindy Sherman. In: CHADWICK (Org.). *Mirror Images*. Massachusetts: The MIT Press, 1998.
- KRAUSS, Rosalind E. Corpus delicti. In: *L'Amour fou: Photography and Surrealism* edited by Rosalind E. Krauss and Jane Livingstone. New York: Abbeville, 1985.
- KRISTEVA, Julia. About chinese women. In: *Moi Toril* (ed.), The Kristeva reader. Oxford: Blackwen, 1986.
- KRISTEVA, Julia. Introdução à semianálise. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. In: *Pensamento Feminista, conceitos fundamentais*. HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- LATIMER, Tirza. Actinc out: Claude Cahun and Marcel Moore. In: DOWNIE (Org.) *Don't kiss me. The art of Claude Cahun and Marcel Moore*. Jersey: Tate publishing, 2006.
- LAVIN, Maud. The New Woman in Hannah Höch's Photomontages: Issues of Androgyny, Bisexuality, and Oscillation. In: *Reclaiming Female Agency*, Norma Broude and Mary D. Garrard (eds.), p. 325-341. Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 2005.
- LE BRUN, Annie. História de um desastre. In: BRETON, André. *Nadja*. Ivo Barroso (trad). São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LORIGA, Sabina. A biografia como problema. In: REVEL, Jacques (Org.). *Jogos de escalas: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.
- MAHON, Alyce. Women Surrealists and the Still Life. In: *Angels of Anarchy: Women artists and Surrealism*. ALLMER, Patricia (ed.). Munich: Prestel, 2009, p. 56.
- MAKELA, Maria. Grotesque Bodies: Weimar-Era Medicine and the Photomontages of Hannah Höch. In *Modern Art and the Grotesque*. Kansas City: University of Missouri Press, 2003.
- MAKELA, Maria. The Misogynist Machine: Images of Technology in the Work of Hannah Hoch. In: *Women in the Metropolis: Gender and Modernity in Weimar Culture*. Katharina von Ankum (ed.), p. 106-127. Berkeley: University of California Press, 1997.
- MARKS, Elaine. Lesbian Intertextuality. In: *Homosexualities and French Literature*. George Stambolian, Elaine Marks (eds). Ithaca: Cornell University Press, 1979.
- MITCHELL, Juliet. Mad men and Medusas: Reclaiming hysteria and the effect of sibling relationships on the human condition. London: Allen Lane/Penguin Press, 2000.
- MULVEY, Laura. Prazer Visual e cinema narrativo (1975). In: *Histórias da sexualidade (Antologia)*. São Paulo: MASP, 2018.

NAVA, Mica. Modernity's Disavowal: Women, the City and the Department Store. In: *The Shopping Experience*. Pasi Falk and Colin Campbell (ed.). London: Sage, 1997.

NESBITT, Molly; SAWELSON-GORSE, Naomi. Concept of Nothing: New Notes by Marcel Duchamp and Walter Arensberg. In: *The Duchamp Effect*. Martha Buskirk e Mignon Nixon, (eds). Cambridge: MIT Press, 1996.

ORAM, Alison. A Sudden Orgy of Decadence: Writing About Sex Between Women in the Interwar Popular Press. In: Laura Doan and Jane Garrity (orgs.). *Sapphic modernities: sexuality, women and national culture*. New York: Palgrave Macmillan, 2006.

PARKER, Rozsika. A criação da feminilidade (1984). In: *Histórias das mulheres, histórias feministas (Antologia)*. São Paulo: MASP, 2019.

PIPER, Adrian. A tripla negação das mulheres de cor artistas (1990). In: *Histórias das mulheres, histórias feministas (Antologia)*. São Paulo: MASP, 2019.

POLLOCK, Griselda. A modernidade e os espaços da feminilidade. In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (Orgs.). *Gênero, cultura visual e performance*. Antologia Crítica. Minho: Edições Húmus, 2011.

POLLOCK, Griselda. A modernidade e os espaços da feminilidade (1988). In: *Histórias das mulheres, histórias feministas (Antologia)*. São Paulo: MASP, 2019.

REMPEL, Lora. The Anti-Body in Photomontage: Hanna Höch's Woman Without Wholeness. In: *Sexual Artifice: Persons, Images, Politics*. Ann Kibbey et al (eds.), p. 148-170. New York and London: New York University Press, 1994.

RIZZI, Daniela; SHISHKIN, Andrej (ed.). *Russko-enalsky archiv II*. Université de Salerno, Coleção Europa Orientalis, 2005, pp. 309-322.

ROWE, Dorothy. Desiring Berlin: Gender and modernity in Weimar Germany. In: MESKIMMON, Marsha; WEST, Shearer. *Visions of the Neue Frau*. p.143-164.

SANCHÉZ, Ana María Amar. A História dos Fatos. In: *Rodolfo Walsh: Testemunho e Escrita*. Rosário: Beatrice Viterbo, 1992.

SAWELSON-GORSE, Naomi. Baroness Elsa on Freytag-Loringham and New York Dada. In: *Women in Dada; essays in sex, gender and identity*. Cambridge: MIT Press, 1998.

SCHOR, Mira. Patrilinearidade. In: *Histórias da sexualidade (Antologia)*. São Paulo: MASP, 2018.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. In: *Pensamento Feminista, conceitos fundamentais*. HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

SILVERMAN, Debora. The "New Woman": Feminism, and the Decorative Arts in Fin-de Siècle France. *Eroticism and the Body Politic*. Ed. Lynn Hunt. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1991.

SOLOMON-GODEAU, Abigail. The equivocal 'I': Claude Cahun as lesbian subject. In: RICE (Org.). *Inverted Odysseys - Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*. Massachusetts: The MIT Press, 1999.

WARNER, Maria. Introduction. *House of Fear* (Leonora Carrington). London: Virago Press, 1989.

WOLFF, Janet. The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity. *The Problems of Modernity: Adorno and Benjamin*. Andrew E. Benjamin (ed). London and New York: Routledge, 1989.

YOUNG, IRIS M. Justice and the politics of difference. Princeton: Princeton University Press, 1990.

ARTIGOS

ADLER, Amy M. Post-Modern Art and the Death of Obscenity Law. In: **The Yale Law Journal** 99, n. o 6, abril 1990, p. 1359-78.

AJI, Hélène. Pour une redéfinition du collage: poétiques et lectures poétiques américaines. Collage/Montage/Assemblage: Poésie anglaise et américaine. In: **Cahiers Charles V**, sept. 2003, p. 33-50.

ARBEX, Márcia. A fotografia em Nadja: um recurso antiliterário? In: **Caligrama**, jul-dez, 2011, p. 79-94.
BIRNBAUM, Paula J. The Exhibitions of the Femmes Artistes Modernes (FAM), Paris, 1931-38. In: **Arts Bulletin** 8, no. 1, 2019, Article 10.

BOISSEAU, Maryvonne. Collage, montage, assemblage: procédés techniques ou opérations linguistiques? Art McCooey et Saint-Patrick's Day. Collage/Montage/Assemblage: Poésie anglaise et américaine. In: **Cahiers Charles V**, sept. 2003, p. 189-212.

BUCK-MORSS, Susan. The Flâneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering. In: **New German Critique**, no. 39, Fall 1986, p. 99-140.

CAILLE, Françoise. L'Artificialisme de Štyrský et Toyen: affinités et divergences. In **Histoire de l'Art**, no. 25-26 (May 1994), p. 79-86.

CARANI, Marie. La femme comme modèle et comme cette Autre de la représentation visuelle. In: **Recherches féministes**, 7 (2), 1994, p. 57-80.

CHADWICK, Whitney. The Muse as Artist: Women in the Surrealist Movement, in: **Art in America**, v. 73, n. 7, July 1985, p. 120-129.

CHADWICK, Whitney. Toyen: Toward a Revolutionary Art in Prague and Paris. In: **Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures** V 42, no. 4, Winter 1988, p. 77-96.

CHARUTY, Giordana. Les trois anges de Séraphine de Senlis, In: **Gradhiva**, v 20, 2014, p. 108-137.

CIXOUS, Hélène. Castration or Decapitation? Annette Kuhn (trad), In: **Signs**, vol. 7, n^o 1, 1981, p. 41- 55.

CONNELL, Raewyn. Como teorizar o patriarcado?. In: **Educação & Realidade**, v. 15, n. 2, 1990, p. 85-93.

CONNELL, Raewyn. Políticas da masculinidade. In: **Educação & Realidade**, v. 20, n. 2, 1995, p. 185-206, 1995.

CONNELL, Raewyn. Two Cans of Paint: A Transexual Life Story, with Reflexions on Gender Change and History. In: **Sexualities**, v. 13 n. 1, 2010, p. 3-19.

COURTURIER, Elisabeth. Marie Laurencin: Mémoires d'une jeune fille rangée. In: **Beaux Arts Magazine**. Dec. 1993. P. 96-101.

CROQUER, Eleonora. Artíficios do Desejo: a formação do sujeito em Querido Diego, te abraça Quiela. In: Estudos. **Revista de Pesquisa Literária**, Ano 2, N^o 3, Caracas, janeiro-junho de 1994, p. 121.

DAVIS, Melody. Bathing with the enemy. In: **History of Photography** 21 (4), 1997, p. 314-318.

DOHERTY, Brigid. Fashionable ladies, Dada dandies. In: **Art Journal** 54, 1995, p. 46-50.

DOHERTY, Brigid. Figures of the pseudorevolution. In: **October** no. 84, April 15, 1998, p. 64- 89.

DOHERTY, Brigid. The Work of Art and the Problem of Politics in Berlin Dada. In: **October**, July 2003, p. 73-92.

ELLIOTT, Bridget. The 'Strength of the Weak' as Portrayed by Marie Laurencin. In: **Genders** 24, December 31, 1996, p. 69-106.

FAGAN-KING, Julia. United on the Threshold of the twentieth-Century Mystical Ideal: Marie Laurencin's Integral Involvement with Guillaume Apollinaire and the Inmates of the Bateau Lavoir. In: **Art History**, vol. II, n^o I, March 1988, p. 88 - 144.

FERRARA, Jéssica Antunes. Modernidade e Emancipação Feminina nas Tirinhas de Pagu. In: **Darandina Rev. Eletrônica**. PPGL Estudos Literários, UFJF, V 10, n^o2, 2018, s/pg.

FELSKI, Rita. Modernist Studies and Cultural Studies. In: **Modernism/Modernity** 10(3):2003, p. 501-17. GALVÃO, Patrícia. Pagú: nascimento, vida, paixão e morte. In: **Revista Código**: Salvador, n^o 2, p. 24-34, 1975.

GREENE, Patricia. Testimonio visual: iconografía femenina en los carteles de la Guerra Civil. In: **Letras Peninsulares** vol 11.1, spring, 1998, p.119-144.

HEINICH, Nathalie; MACHADO, D. e SOSSAI, F (trad.). A Fabricação do Patrimônio Cultural. In: **Fronteiras: Revista Catarinense de História**, n. 32, jan. 2019, p. 175-186.

HUEBNER, Karla. In Pursuit of Toyen: Feminist Biography in an Art-Historical Context. In: **Journal of Women's History** 25, no. 1 (Spring 2013), p. 14-36.

KRISTEVA, Julia. Um novo humanismo em dez princípios. In: **IHU Unisinos**, out. 2011, s/p.

KRUPÍČKOVÁ, Zuzana P. Po stopách Toyen. In: **Host**, no. 4, 2003, p. 27-29.

LAUGHLIN, Tricia. Tamara de Lempicka's Women. In: **Art Criticism** Vol. 13, No. 1, 1998, p. 97.

LAVIN, Maud. Androgynia, Zuschauer und die Fotomontagen von Weimar von Hannah Höch. In: **Neuer Deutscher Bericht** 51, 1990, p. 62-86.

LAVIN, Maud. Androgyny, Spectatorship, and the Weimar Photomontages of Hannah Höch. In: **New German Critique**, 1990, p. 62 - 86.

LE BRUN, Anne. Toyen ou l'insurrection lyrique. In: **Nouvelle Revue Française**, n^o 559, october 2001, p. 131-50.

LUSTY, Natalya. Surrealism's Banging Door. In: **Textual Practice**, feb17, 2003, p. 335-56.

LYFORD, Amy J. Lee Miller's Photographic Impersonations 1930-1945 - Conversing with Surrealism. In: **Photography History** 18:3, fall 1994, p. 237-9.

MEAZZI, Barbara. Soffici, Férat, Roch Grey e gli altri.... In **Azione-reazione: il futurismo in Belgio e in Europa 1909-2009**, Atti del Convegno Internazionale (Bruxelles/Lovanio 19-20 novembre 2009). Firenze: Franco Cesati Editore, 2012, p. 67-78.

NAVARETTA, Cynthia. Marie Laurencin: Mistress and Muse. In: **Women Artists News**, California University, march14, 1989, p.11.

NICKI, Andrea. The Abused Mind: Feminist Theory, Psychiatric Disability, and Trauma. In: **Hypatia**, april16, p. 80-104, 2001.

NORTON, Louise. The Buddha of the Bathroom. In: **The Blind Man**, no. 2, May 1917, p. 5-6.

ORENSTEIN, Gloria Feman. History of art and the case of the women of Surrealism. In: **General Education Journal** ,27(1), 1975, p. 31-54.

ORENSTEIN, Gloria Feman. Nadja Revisited: A Feminist Approach. In: **Dada/Surrealism**, no. 8, 1978, pp. 91-106.

ORENSTEIN, Gloria. Leonora Carrington's Visionary Art for the New Age. In: **Chrysalis**, III, 1978, p. 65-77.

ORENSTEIN, Gloria. Women of Surrealism. In *Feminist Art Journal* 2, no. 2 (Spring 1973): 1, p. 15-21.
RAGO, Margareth. Adeus ao feminismo? Feminismo e (pós)modernidade no Brasil. In: **Cadernos AEL**, 3/4, 1996, p. 11-46.

RAGO, Margareth. Mujeres libres: anarco-feminismo e subjetividade na revolução espanhola. In: **Verve**, 7, 2005, p.132-152.

RATKOWSKI, Carmona Krista. Elena Poniatowska Interview. In: **Mester** 15, Califórnia, vol. XV, No.2, p. 37-42, 1986.

REILLY, Eliza Jane. Elza von Freytag-Loringhoven. In: **Women's Art Magazine**, 18(1), 1997, p. 26-33.

REINA, Tatiana R. Kati Horna. La Anarquía y la fotografía social en la Guerra Civil Española. In: **Hastapenak. Revista de Historia** 11, enero 2017, s/p.

SANDELL, Renee. Marie Laurencin: Cubist Muse or More. In: **Woman's Art Journal** 1. no. 1. (Spring/Summer, 1980), p. 23-27.

SANDELL, Renée. Marie Laurencin: Cubist Muse or More? In: **Woman's Art Journal**, v. 1, n. 1, Spring - Summer, 1980, p. 23-27.

SAORNIL, Lucia Sanchez. La maternidad bajo el signo de la revolución. In: **Umbral** nº 12, 2/10/37.

SCHAPIRO, Miriam; MEYER, Melissa. Waste Not Want Not: An Inquiry into what Women Saved and Assembled--FEMMAGE. In: **Heresies** I, no. 4 (Winter 1977-78), p. 66-69.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. A teoria de habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. In: **Revista Brasileira de Educação**, n. 20, mai/ago. 2002, p. 60-69.

SHAPIRO, Roberta; HEINICH, Nathalie. Quando há artificação? In: **Sociedade & Estado**, v. 28, n. 1, 2013, p. 14-28.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX. In: **Tempo Social, revista de sociologia da USP**, v. 17, n. 1, 2006, p. 345.

SULEIMAN, Susan Rubin. A Double Margin: Reflections on Women Writers and the Avant-Garde in France. In: **Yale French Studies**, nº 75. The Politics of Tradition: Placing Women in French Literature, 1988, p. 148-72.

SULEIMAN, Susan Rubin. A Double Margin: Reflections on Women Writers and the Avant-Garde in France. In: **Yale French Studies**, No Politics of Tradition: Placing Women in French Literature, 1988, p. 164-75.

WOOD, Beatrice. DUCHAMP, Marcel; ROCHÉ, Henri Pierre; The Richard Mutt Case. In: **The Blind Man**, n. 2, May 1917.

XXX. Le Féminisme en Tchecoslovaquie. In : **Revue Française de Prague** 8, no. 46, p. 410-16, Dec 1929.

ZERWES, Erika. Tina Modotti e Kati Horna, fotógrafas produtoras de duas imagens situadas entre a fotografia obrera e o humanismo. In: **História Unisinos**, vol. 20, 2016, p. 213-225.

PUBLICAÇÕES ONLINE

ARVISAIS, Alexandra. L'imaginaire féminin dans Heroïnes de Claude Cahun. In: **Savoirs des femmes**, automne 2013. Disponível em: http://savoirsdesfemmes.org/public_html/wp-content/uploads/2013/08/Arvisais_Alexandra-Savoirs-des-femmes-Automne-2013.pdf.

BONNET, Marie-Jo. Femmes peintres à leur travail: de l'autoportrait comme manifeste politique

(XVIIIe-XIXe siècles). In : **Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine**, v. 3, n. 49, p. 140-67, 2002. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2002-3-page-140.htm>.

BORGHINO, Elisa. Le Carnet de Marie Laurencin. Une écriture rose pâle. In: **Collection Texte & Image, Les Femmes parlent d'Art**, vol. 1, Université de Bourgogne, 2011. Disponível em <https://preo.u-bourgogne.fr/textetimage/>.

CHADWICK, Whitney. Leonora Carrington: Evolution of a Feminist Consciousness. In: **Woman's Art Journal**, vol. 7, no. 1, 1986 p. 37-42. Disponível em www.jstor.org/stable/1358235.

CHAU, Adrienne Anne. **The Phallic Woman: A Reexamination of the Problematics of Women and Surrealism**. Senior Projects Spring 2017, Bard College, Nova York. Disponível em: https://digitalcommons.bard.edu/senproj_s2017/228.

CHIRON, Eliane. L'intime, le privé, le public dans l'art contemporain. In: **Porto Arte. Revista de Artes Visuais**. REY, Sandra (trad.). V 22, n° 37, 2017. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/80126/46994>.

CLARKE, E.H. Sex in Education; or, a fair chance for girls. Boston, 1875. **Projeto Gutenberg**, 2005. Disponível em <http://www.gutenberg.org/files/18504/18504-h/18504-h.htm>.

Diversidade de Arte nos Principais Museus dos EUA, Biblioteca Pública de Ciências (PLOS). Publicado em 20 de março de 2019. Disponível em <https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0212852>.

DIX, Dorothea L. Memorial to the Massachusetts Legislature. Boston, 1843. Disponível em <https://archive.org/details/memorialtolegislloodixd/mode/1up?view=theater>.

FLORES, Tatiana. Strategic Modernists: Women Artists in Post-Revolutionary Mexico. In: **Woman's Art Journal**, Vol. 29, No. 2, Id City Publishing, Inc. Stable, (Fall - Winter, 2008), p. 12-22. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20358161>.

GALLOP, Jane. The Liberated Woman. **Narrative**, vol.13, n°2, 2001, p. 89-104. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20107368>.

GARRARD, Mary D. Here you are looking at me: Sofonisba Anguissola and the problem of the woman artist. In: **Renaissance Quarterly**, Vol. 47, n° 3 (outono, 1994), p. 556-622. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/2863021>.

HARRIS, Pamela E. et al. Diversity of Artists in Major U.S. Museums. In: **SocArXiv**. January, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.31235/osf.io/nhdmk>.

HARRISON, P. Ophelia syndrome. In: **Insider Art**, 2011. Disponível em <http://www.insiderart.org.uk/userfiles/the%20ophelia%20syndrome-2.pdf>.

HEINICH, Nathalie. A arte em regime da singularidade: Algumas características sociológicas da arte contemporânea In: **Arte e vida social: Pesquisas recentes no Brasil e na França** [en ligne]. Marseille: OpenEdition Press, 2016. Disponible sur Internet: <http://books.openedition.org/oepe/1466>.

HILL, S.A. Mania, dementia and gloom in the 1870s: admissions to a Cornwall asylum. In: **Royal Society of Medicine Press**, 2003. Disponível em <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC539549/>.

HÖCH, Hannah; LAVIN, Maud. From an Ethnographic Museum. In: **Grand Street**, no. 58, 1996, p. 120-128. Disponível em www.jstor.org/stable/25008096.

HOFF, Ann. 'I Was Convulsed, Pitiably Hideous': Convulsive Shock Treatment in Leonora Carrington's 'Down Below.' In: **Journal of Modern Literature**, vol. 32, no. 3, 2009, p. 83-98. Disponível em www.jstor.org/stable/25511820.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Os estudos sobre mulher e literatura no Brasil: uma primeira abordagem. **Seminário Estudos sobre Mulher no Brasil – Avaliação e Perspectivas**, promovido pela Fundação Carlos Chagas de 27 a 29 de novembro de 1990. Disponível em: <https://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/os-estudos-sobre-mulher-e-literatura-no-brasil-uma-primeira-abordagem-9>.

HUBERT, Renée Riese. Leonora Carrington and Max Ernst: Artistic Partnership and Feminist Liberation. In: **New Literary History**, vol. 22, no. 3, 1991, p. 715-745. Disponível em www.jstor.org/stable/469210.

LANGWORTHY, D. Mrs. Packard. In: **McCarter Theatre Center**, 2007. Disponível em <http://www.mccarter.org/education/mrs-packard/html/4.html>.

MACLENNAN, Gloria C. Imogen Cunningham: Nus in Dark Times. In: **Jornal digital. El País** (blog), 7 de dezembro de 2017. Disponível em: https://elpais.com/cultura/2017/12/06/babelia/1512560913_415601.html.

MAKHOLM, Kristin. Strange Beauty: Hannah Höch and the Photomontage In: **MoMA**, No. 24 (Winter - Spring, 1997), p. 19-23. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/4381346>.

MONAHAN, Laurie J. Waste Management: Hitler's Bathtub. In: **Journal of Surrealism of the Americas**, VOL5, Nº1, 2011, p. 98-119. Disponível em https://repository.asu.edu/attachments/107989/content/JSA_VOL5_NO1_Pages98-119_Monahan.pdf.

MORAY, Gerta. T'Other Emily: Emily Carr, the Modern Woman Artist and Dilemmas of Gender. **RACAR: Revue D'art Canadienne / Canadian Art Review**, vol. 26, nº 1/2, 1999, p. 73-90. Disponível em www.jstor.org/stable/42630612.

NACHTERGAEL, Magali. Nadja. Images, désir et sacrifice. In: **Postures, Dossier «Arts, littérature: dialogues, croisements, interférences»**, nº 7, 2005 [En ligne]. Disponível em: <http://revuepostures.com/fr/articles/nachtergael-7>.

NUNES, Thiane. Um eclipse e três estrelas da manhã: Duprey, Toyen e Breton unidos em Sacrilégio. In: **Scriptorium** V. 3 nº 2, jul-dez 2017, p. 160-67. Disponível em <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/scriptorium/article/view/29089/16718>.

NUNES, Thiane. Mendieta no jardim de inverno: invisibilidade, ausência e punctum na obra de Ana Medietta. In: **III Seminário De Estética E Crítica De Arte Do Departamento De Filosofia Da Universidade De São Paulo**. Anais USP 2017, p. 596-606. Disponível em: <https://cutt.ly/ux6zrGg>.

NUNES, Thiane. Em busca da flâneuse: Mulheres que perambulam a cidade. In: **Arte em Confronto: Embates no Campo da História da Arte. Anais do XIII Encontro de História da Arte**. Campinas - SP: Unicamp, 2018, p. 870 - 878. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2018/eha2018completo.pdf>.

NUNES, Thiane. Dissidentes Da História: A Revolução E A Questão Da Mulher Artista Soviética. In: **Revista Seminário de História da Arte UFPEL**, ISSN 2237-1923 V 01, Nº 07, 2018. s/pg. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/view/13538/8315>.

PAESE, Celma. As vanguardas e o caminhar urbano como prática estética. In: Seminário Nacional Vanguardas, Surrealismo e Modernidade, 1, nov 2010, Porto Alegre. Anais. In: **Revista Contingentia**, vol. 5, nº 2, p. 199-210. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/contingentia/issue/view/1176>.

PANTUCHOWICZ, Agnieszka. The Haunting Presence of the Feminine: Virginia Woolf in the Streets of London. **AVANT**, Vol. VIII, nº 2, 2017, p. 191-199. Disponível em: [10.26913/80202017.0112.0015](https://doi.org/10.26913/80202017.0112.0015).

PAPALAS, Marylaura. Speed and Convulsive Beauty: Trains and the Historic Avant-garde. In: **Studies in 20th & 21st Century Literature**, vol. 39, issue 1, 2015, article 2. <http://dx.doi.org/10.4148/2334-4415.1818>.

PERILLI, Carmen. La increíble y triste historia de Angelina Beloff y de su amante desalmado. In: **Revista Chilena de Literatura**, No. 50, Universidad de Chile, Apr. 1997, p. 133-139. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40356878>.

Popular photographic printing processes: platinum and palladium prints. The Library of Congress. Disponível em: https://www.loc.gov/rr/print/coll/589_platinum.html.

POUBA, K.; TIANEN, A. Lunacy no 19th Century: Women's Admission to Asylums in United States of America. In: **Oshkosh Scholar**, Volume I, abril de 2006. Wisconsin: University of Wisconsin Board of Regents. Disponível em <http://digital.library.wisc.edu/1793/6687>.

REILLY, Maura. Medindo o sexismo: Fatos, dados e ajustes. NUNES, Thiane (trad.). In: **Revista Valise**, V 7 nº 14, 2017, p. 105 - 121. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/view/81066/48173>.

RICKEY, Carrie. Linda Nochlin, Feminist Art Historian Who Changed the Game, Dies at 86. 2017. Disponível em: <https://hyperallergic.com/408852/linda-nochlin-feminist-art-historian-who-changed-the-game-dies-at-86>.

RIPA, Yannick. Le genre dans l'anarcho-syndicalisme espagnol (1910-1939), In: **Clio. Histoire, femmes et sociétés**, 3, 1996. Disponível em <http://journals.openedition.org/clio/470>.

RIVIERE, Joan. Womanliness as a masquerade. In: **International Journal of Psychoanalysis**, V 10, p. 303-313, 1929. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/38635989/Riviere-Joan-Womanliness-as-Masquerade-International-Journal-of-Psychoanalysis-Vol-10-1929-303-13>.

SAVARIS, Michele. A inserção das imagens fotográficas como estratégia narrativa na obra Nadja. In: **Seminário Nacional Vanguardas, Surrealismo e Modernidade**, 1, 2010, Porto Alegre. Anais. In: Revista Contingentia, vol. 5, nº 2, p. 412-420. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/contingentia/issue/view/1176>.

STAPLES, Shelley. Virtual Armory Show. In: **American Studies at the University of Virginia**. Disponível em: <http://xroads.virginia.edu/~museum/Armory/armoryshow.html>.

STILES, Anne. The Cure of Rest, 1873-1925. Great Britain, Representation and History of the 19th Century. Dino Franco Felluga. In: **Extension of romanticism and Victorianism on the Internet**. Disponível em http://www.branchcollective.org/?ps_articles=anne-stiles-the-rest-cure-1873-1925.

STOLCKE, Verena. Mulheres e trabalho. In Estudos CEBRAP 26, 1983 [1980]. Disponível em: <https://www.yumpu.com/pt/document/read/45705105/verena-stolcke-mulheres-e-trabalho-cebrap>.

THRAILKILL, Jane F. Doctoring "The Yellow Wallpaper". In: **ELH**, Vol. 69, No. 2 (Summer, 2002), The Johns Hopkins University Press. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/30032030>.

TICKNER, Lisa. Walter Sickert: The Camden Town Murder and Tabloid Crime. BONETT, HOLT, MUNDY (eds.). **The Camden Town Group in Context**. Reino Unido: Tate Research Publication, 2012. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/camden-town-group/lisa-tickner-walter-sickert-the-camden-town-murder-and-tabloid-crime-r1104355>.

UKELES, Mierle. Manifesto for Maintenance: A Conversation With Mierle Laderman Ukeles. Disponível em: <https://www.artinamericamagazine.com/news-features/interviews/draft-mierle-interview/>.

WOLFF, Janet. Women at the Whitney, 1910-30: Feminism/Sociology/Aesthetics. *Modernism/Modernity*, vol. 6 nº 3, 1999, p. 117-138. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/23286>.

ZERWES, E. A mulher moderna como fotógrafa na guerra: Margaret Michaelis e Kati Horna. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n. 51, 2017. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8651157>.

ZILCZER, Judith K. Beyond Genealogy: American Modernism in Retrospect. **American Art**, Vol. 15, nº 1, 2001, p. 4-9. Disponível em: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/444629>.

TESES E DISSERTAÇÕES

BORGHINO, Elisa. *Des voix en voie: les femmes, c(h)oeur et marges des avant-gardes*. Thèse de doctorat en Littérature et Poétique Françaises - Université de Turin et Université Stendhal-Grenoble 3, 2012.

CAMARGO, Monica Hermini. *Virginia Woolf E Seus Ensaios: Em Busca De Uma Estética Literária*. Tese (Doutorado em Letras - Estudos Linguísticos e Literários em inglês) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2006.

CLOAREC, Françoise. *Un cas de peinture spontulée : Séraphine de Senlis, approche psychobiographique*. Thèse de doctorat du 3ème cycle en psychanalyse, sous la direction de J. Gagey, Paris VII, 1984.

COSTA, Ana Priscila N. *Camille Claudel na historiografia da arte: uma revisão à luz dos estudos feministas*. Trabalho de Conclusão de Graduação (Artes Visuais) - Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 2015.

DANTAS, Daiany Ferreira. *Sexo, mentiras e HQ: representação e autorrepresentação das mulheres nos quadrinhos*. 2006. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Faculdade de Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006.

FOX, Stacey. *The idea of madness in Dorothy Richardson, Leonora Carrington and Anaïs Nin*. Thesis: Doctor of Philosophy, The University of Western Australia, Crawley, Australia, 2008.

FUNKENSTEIN, Susan Laikin. *Figurations of Women Dancers in Weimar Germany (1918-1933): Hannah Höch, Otto Dix, and Paul Klee*. PhD. diss. Madison: University of Wisconsin, 2001.

HACK, Lilian. *Escrever um sopro em papel de água viva: imagem e pintura em Clarice Lispector*. Tese (Doutorado em Artes Visuais: História, Teoria e Crítica) - Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

HOLANDA, Sarah Pinto de. *Um caminho à liberdade: o legado de Pagu*. 2014. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas: Literatura Brasileira) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

HUEBNER, Karla. *Eroticism, identity, and cultural context: Toyen and the Prague avant-garde*. PhD. Diss. University of Pittsburgh, 2008.

JOVIANO, Lucia Helena da Silva. *Pagu: escritos literários e inscrições históricas*. Tese (Doutorado em Letras: Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2014.

JOVIANO, Lucia Helena da Silva. *Pagu: escritos literários e inscrições históricas*. 2014. Tese (Doutorado em Letras: Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2014.

NACHTERGAEL, Magali. *Esthétique des mythologies individuelles: le dispositif photographique de Nadja à Sophie Calle*. Tese de doutorado. Paris: Université Paris-Diderot - Paris VII, 2008.

ORTAS-PERRETTI, Marie. *Séraphine, peintre aliénée*. Thèse de doctorat en médecine, Paris, 1965.

OTTO, Elizabeth. *Marie Laurencin and the Gendering of Cubism, 1904-1914*. Master's Thesis. Queen's University, Canada, 1997.

PELIZZON, Lisa. *Más allá de la foto: La mirada de Kati Horna*. Venezia: Tese Doutorado em Studi Iberici i Anglo-Americani, Università Ca' Foscari, 2011.

SERVAIS, Marine. *Les femmes artistes d'Europe exposent au Musée du Jeu de Paume en février 1937. Bilan et analyse des artistes femmes sous le Front populaire*. M.A. Thesis, Université de Paris I – Panthéon Sorbonne, Sept. 2014.

SIECZKOWSKI, Izadora Netz. *Para além dos quadrinhos e Graphic Novels: os estudos literários e visuais em diálogo*. 2011. TCC - Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

WIECZOREK, Gabriela Traple. *O dandismo feminino nas obras de Romaine Brooks*. Trabalho de Conclusão de Graduação (Artes Visuais) – Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 2018.

WISE, Stephanie. *Leonora Carrington: A Bestiary*. Master's Thesis - Art (Creative) and Art History with a concentration in Critical and Curatorial Studies, Louisville University, 2019.

WIZANSKY, Noga Gahl. *Crosscut: Handicraft and abstraction in Weimar Germany*. PhD diss., University of California Berkeley University of California, 2004.

CATÁLOGOS

ADES, Dawn et al (eds.). *Hannah Höch*. Londres e Munique: Prestel to Whitechapel Gallery, 2014.

ALLMER, Patricia. *Angels of Anarchy: Women Artists and Surrealism*. Munich: Prestel, 2009.

AMMER, Manuela; MÜLLER, U. *Always, always, others: non-classical foreys into Modernism*. Vienna: mumok/Brooklyn: Dancing Foxes Press. 2017.

ANDRESEN, Maria; CHICÓ, Sílvia T.; Santos, José M. (textos). *Olhares Mútuos: Sophia e Maria Helena*. Lisboa: Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, 2019.

BOURGEOIS, Louise. *Sculptures, environnements, dessins 1938-1995*. Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Paris: Éditions de la Tempête, 1995.

BUTLER, Cornelia H.; SCHWARTZ, Alexandra (eds.) *Modern Women: Women Artists in the Museum of Modern Art*. New York: Museum of Modern Art. 2010.

CLAVERIE, Jana (ed.). *Štyrský, Toyen, Heisler*. Paris: Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, 1982.

ELLES: Mulheres artistas na coleção do Centro Pompidou. Rio de Janeiro e Belo Horizonte: Centro Cultural banco do Brasil, 2013.

FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea. *Mulheres Radicais: arte latino-americana 1965-1980*. São Paulo: Pinacoteca de SP, 2018.

FERREIRA, Glória. *Karin Lambrecht*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FRIDA KAHLO: Conexões entre mulheres surrealistas no México. ARRUDA, Vitoria; PASINATO, Carolina. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2016.

GARDUÑO, Blanca. *Angelina Beloff: ilustradora y grabadora*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México, D.F.: Museo Estudio Diego Rivera, 1989.

GUERRILLA GIRLS. BECHELANY, Camila; PEDROSA, Adriano (org.). São Paulo: MASP, 2017.

HAYASHI, Sílvia; FAERMAN, Laura (curadoria); REZENDE, Marcelo (textos). *O cinema de Maya Deren*. São Paulo: Caixa Cultural São Paulo, s/data.

HEINRICH, Annemarie. *Intenciones secretas. Génesis de la liberación feminina em sus fotografías vintage*. MALBA, 2015.

HISTÓRIAS DA SEXUALIDADE. Catálogo. São Paulo: MASP, 2018.

HORNA, Kati. *Fotografías de la guerra civil española (1937- 1938)*. Catálogo da exposição. Salamanca, Ministerio de cultura, 1992.

IONESCO, Irina. *Espelhos de luz e sombra*. São Paulo: Caixa Cultural, 2010.

KLINT, Hilma af. *Hilma af Klint: mundos possíveis*. MASTROBUONO, Bárbara (coord. Ed.). São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

LAURENCIN, Marie. *Catalogue de l'exposition Musée Marmottan Monet*. Paris: Connaissance des arts hors-série, 2013.

LEME, Mariana; RJEILLE, Isabella; PEDROSA, A. *Catálogo História das mulheres, histórias feministas*. São Paulo: MASP, 2019.

MAAR, Dora. *Catalogue de l'exposition*. AMAO, Damarice; MADDOX, Amanda; ZIEBINSKA-LEWANDOWSKA, Karolina (eds.). Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2019.

MAKELA, Maria; BOSWELL, P. *The Photomontages of Hannah Höch*. Minneapolis: Walker Art Center, 1996.

MCPHERSON, Heather. *Marie Laurencin: Artist and Muse*. Exhibition catalog. Birmingham, AL: Birmingham Museum of Art, 1989.

MOORHEAD, Joanna; ARCQ, Teresa. *Surreal Friends: Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna*. Hampshire and Burlington: Lund Humphries in association with Pallant House Gallery, 2010.

MORINEAU, Camille; PESAPANE, Lucia (commissariat). *Women House: la Maison selon elles*. Catalogue de l'exposition Monnaie de Paris. Paris: Beaux Arts & Cie, 2017.

O Museu Sensível: Uma Visão da Produção de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS. FIDELIS, G. (ed.). Porto Alegre: MARGS, 2014.

PACHECO, Ana Maria. *Ana Maria Pacheco: gravuras, esculturas*. São Paulo: Pinacoteca, 2012.

PHELAN, Peggy; RECKITT, Helena (ed.). *Art and Feminism*. New York and London: Phaidon, 2001.

QUI A PEUR DES FEMMES PHOTOGRAPHES ? 1839-1919. Catalogue de l'exposition, Coédition Musée d'Orsay/Hazan. Musée de l'Orangerie, Paris, 2015-16.

SCHOR, Gabriele (org.). *DONNA: Avanguardia femminista negli anni '70*. Dalla Sammlung Verbund di Vienna. Roma: Galleria nazionale d'arte moderna, 2010.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; DIAS, Elaine. *Mulheres artistas: as pioneiras (1880-1930)*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015.

TAQUINI, Graciela. *Grata con otros*. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 2011.

VASSILIEFF, Marie. *Une Journée avec Marie Vassilieff*. Paris : Bernard Chauveau Édition, 2019.

WOODMAN, Francesca. *On being an Angel, in Moderna Museet*. London: Koenig Books, 2015.