

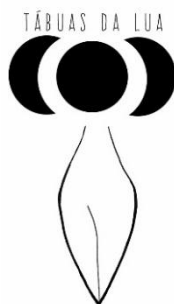
A BÚSSOLA DO ACASO
Trilogia do surrealismo

120 NOITES DE EROS

MULHERES SURREALISTAS

 Mama
Quilla

120 noites de Eros – Mulheres surrealistas © Floriano Martins, 2024
Volume II de *A bússola do acaso – uma trilogia do Surrealismo*
1ª Edição © Fortaleza: ARC Edições, 2020
Coleção Tábuas da Lua
MamaQuilla Edições, ARC Edições



Epílogo	Jacob Klintowitz
Edição, Design e Revisão	Elys Regina Zils Floriano Martins
Capa	Floriano Martins
Ano de publicação	2024
Edição	2ª
Fonte	Californian Fb
ISBN	978-65-01-26289-5



Indaial | Brasil
ed.mamaquilla@gmail.com



Fortaleza | Brasil
floriano.agulha@gmail.com

ÍNDICE

Primeiro ato.....	7
Segundo ato.....	19
Germaine Dulac (França).....	20
Mina Loy (Inglaterra).....	21
Grace Pailthorpe (Inglaterra).....	22
Emmy Hennings (Alemanha).....	24
Valentine Hugo (França).....	25
Marcel Moore (França).....	26
Nahui Olin (México).....	28
Claude Cahun (França).....	29
Maria Martins (Brasil).....	30
Gala (Rússia).....	31
Kay Sage (Estados Unidos).....	32
Elizabeth Bowen (Irlanda).....	33
Amy Nimir (Egito).....	34
Valentine Penrose (França).....	35
Peggy Guggenheim (Estados Unidos).....	36
Lise Deharme (França).....	37
Greta Knutson (Suécia).....	38
Eileen Agar (Argentina).....	39
Toyen (República Tcheca).....	40
Edith Rimmington (Inglaterra).....	41
Maruja Mallo (Espanha).....	42
Denise Bellon (França).....	43
Anaïs Nin (França).....	44
Christine Boumeester (Indonésia).....	45
Alice Rahon (França).....	46
Grete Stern (Alemanha).....	47
Jane Graverol (Bélgica).....	48
Irène Hamoir (Bélgica).....	49
Nusch Éluard (França).....	50
Ithell Colquhoun (Índia).....	51
Emmy Bridgwater (Inglaterra).....	52
Gertrude Pape (Holanda).....	53

Leonor Fini (Argentina)	54
Dora Maar (França).....	55
Remedios Varo (Espanha)	56
Gertrude Abercrombie (Estados Unidos).....	57
Jacqueline Lamba (França).....	58
Stella Snead (Inglaterra).....	59
Dorothea Tanning (Estados Unidos)	60
Sheila Legge (Inglaterra).....	61
Isabelle Waldberg (Suiça)	62
Aline Gagnaire (França).....	63
Louise Bourgeois (França)	64
Rachel Baes (Bélgica)	65
Kati Horna (Hungria).....	66
Méret Oppenheim (Alemanha).....	67
Xenia Kashevaroff	68
Matsi Chatzilazarou (Grécia).....	69
Suzanne Césaire (Martinica)	70
Unica Zürn (Alemanha).....	71
Maya Deren (Ucrânia).....	72
Lee Miller (Estados Unidos).....	73
Rosaleen Norton (Nova Zelândia).....	74
Bridget Bate Tichenor (França).....	75
Leonora Carrington (Inglaterra)	76
Manina Tischler (Áustria)	77
Eunice Odio (Costa Rica).....	78
Olga Orozco (Argentina)	79
Gisèle Prassinos (Turquia)	80
Nora Mitrani (Bulgária)	81
Laurence Iché (França).....	82
María Meleck Vivanco (Argentina).....	83
Henriette Grindat (Suiça).....	84
Etel Adnan (Líbano).....	85
Pegeen Vail (Suiça).....	86
Marianne van Hirtum (Bélgica).....	87
Tiraje Dikmen (Turquia).....	88
Alina Szapocznikow (Polónia)	89
Bona (Itália).....	90
Blanca Varela (Peru).....	91
Gina Pellón (Cuba).....	92
Thérèse Renaud (Canadá)	93
Toshiko Okanoue (Japão).....	94
Emila Medková (República Theca)	95

Joyce Mansour (Inglaterra).....	96
Carmen Bruna (Argentina).....	97
Isabel Meyrelles (Portugal).....	98
Mimi Parent (Canadá).....	99
Věra Chytilová (República Tcheca).....	100
Magdalena Abakanowicz (Polônia).....	101
Marosa di Giorgio (Uruguai).....	102
Diane di Prima (Estados Unidos).....	103
Juliana Seraphim (Palestina).....	104
Jayne Cortez (Estados Unidos).....	105
Forugh Farrohzad (Irã).....	106
Nelly Kaplan (Argentina).....	107
Alejandra Pizarnik (Argentina).....	108
Susana Wald (Hungria).....	109
Nives Kavurić-Kurtović (Croácia).....	110
Luiza Neto Jorge (Portugal).....	111
Eva Svankmajerová (República Tcheca).....	112
Annie Le Brun (França).....	113
Penelope Rosemont (Estados Unidos).....	114
Rikki Ducornet (Estados Unidos).....	115
Leila Ferraz (Brasil).....	116
Anne Waldman (Estados Unidos).....	117
Maria Estela Guedes (Portugal).....	118
Agnes Arellano (Filipinas).....	119
Cindy Sherman (Estados Unidos).....	120
Kim Hyesoon (Coreia do Sul).....	121
Michiko Kon (Japão).....	122
Silvia Guiard (Argentina).....	123
Beatriz Hausner (Chile).....	124
Roslynd Piggott (Austrália).....	125
Francesca Woodman (Estados Unidos).....	126
Amirah Gazel (Costa Rica).....	127
Aase Berg (Suécia).....	128
Sara Saudková (República Tcheca).....	129
Claudia Isabel Vila Molina (Chile).....	130
Helen Ivory (Inglaterra).....	131
Shahzia Sikander (Paquistão).....	132
Krista Franklin (Estados Unidos).....	133
Sujeewa Kumari (Sri Lanka).....	134
Agnès Geoffray (França).....	135
Eugenia Loli (Grécia).....	136
Sanam Khatibi (Irã).....	137

Angye Gaona (Colômbia)	138
Verónica Cabanillas Samaniego (Peru).....	139
Anna Apolinário (Brasil)	140
Singwan Chong (Chile).....	141
EPÍLOGO.....	142
SOBRE O AUTOR.....	145

PRIMEIRO ATO

Toda história é obscura e todo epílogo, provisório.
Murilo Mendes

Podemos dizer do Surrealismo o mesmo que Murilo Mendes disse de si mesmo: *Excitante, a minha fraqueza: alimenta-se de um foco de energia em contínua expansão.* Caberia apenas observar a atuação de alguns mecanismos de retração impostos ao Surrealismo, dentro e fora do movimento. Xavière Gauthier, em seu livro *Surréalisme et sexualité*, 1971, destaca um imperativo: *fazer a revolução, escrever ou pintar não pode ser um gesto parcial ou inocente. Está em jogo algo mais do que as mudanças sociais ou as faculdades criadoras. O risco é total: está em jogo o corpo.* O corpo não pode ser reduzido a um instrumento de trabalho ou contemplação. Sua expressão – as cavernas que ocupa, os mares em que se banha, os lençóis que descortina em um jogo de múltiplas revelações – é o olho de um abismo que nos cobra o salto mortal. Nada pode estar pela metade, na imaginação e igualmente no ato físico. Não se pode esquecer, para dar um exemplo em meio a tantos outros, que a prática do *cadáver delicioso* equivale à do amor coletivo, sendo inviável defender uma e rejeitar outra. Outro impedimento da expansão liberadora do ser a encontramos na hierarquização das predileções sexuais ou jogos amorosos, onde o corpo é adaptado a um regime moral. A evidência maior do corpo radica justamente em seu reconhecimento como o lugar em que tudo é possível, em que somente a experiência, absolutamente desnuda de princípios, pode vir a estabelecer a singularidade de cada gesto.

Sugestiva e fascinante a ideia de que o Surrealismo, tomando por base seus postulados, venha a ser a soma de todos os corpos em um só. Como o fulgor das imagens que se desentranham de nosso íntimo sem vínculos na virtude ou no pecado. E que se realizam tanto mais arbitrária é a luz que aquece seus ninhos misteriosos. A linguagem não é uma concessão nem a podemos encomendar para atender a uma necessidade de nos caracterizarmos como seres livres e carregados de sentidos. Tudo o que subsiste, no homem e na criação, é a estrepitosa contradição do desejo. Porém não como uma regra ou a consequência de uma obsessão. A soma de todos os impulsos preencheria o vazio dos corpos que iriam desaguar na unidade. Esta seria uma das maiores conquistas do Surrealismo, não fosse a dissonância entre pensamento e ação. Da revolução que não estavam dispostos a fazer à impossibilidade de ruptura daquelas barreiras que anulavam a perspectiva de harmonia entre valores antípodas. É curioso observar que o Surrealismo insistia em manter o pensamento *fora de toda preocupação estética ou*

moral, quando André Breton jamais explanou uma ideia que seja desprovida de uma determinação moral. E foi justamente o peso desvirtuante dessa moral que impediu o rigor metamórfico do corpo. Sem os excessos de uma moral – gratificada pela submissão sutil aos estatutos de uma sociedade em declínio – a revolução surrealista teria alcançado uma força em perene transmutação.

Loucura, desejo, suicídio – tais espectros não teriam ganho uma equidistância reveladora não tivessem sido pescados pelo Surrealismo. E seu atrativo maior vem do fato de que não se realizam no plano da consciência e tampouco, uma vez nos encontremos em seu núcleo, podem ser anulados. O mundo se desdobra muito além de suas notícias e das dobras do mito. Ao percorrê-lo também o desentranhamos de nosso íntimo. Escutemos Artaud, em resposta que deu a uma enquete surrealista: *Não sinto o apetite da morte, sinto o apetite de não ser*. Loucura, desejo e suicídio foram antecipados em seu julgamento por Breton. Em carta que Artaud escreveu a Anais Nin em 18 de maio de 1933 ele disse: *Você tem o mesmo silêncio que eu*. Em sua relação com Breton não houve confluência da quietude expressiva do silêncio. O Surrealismo corria assim um risco enorme, o da idealização desses três espectros referidos. Breton via na loucura uma *reserva de saúde moral*; sua opinião acerca do suicídio propicia também o entendimento que tinha do desejo como definido por uma hierarquia baseada na *originalidade* do mesmo: *Somente em um caso creio que o suicídio é legítimo: não havendo no mundo outro desafio ao qual atirar-se que o desejo, não recebendo maior desafio que a morte, posso chegar a desejar a morte*. O engrandecimento exacerbado de muitos daqueles processos que definem a existência humana certamente criou uma falsa perspectiva de como lidar com esses espectros na medida em que eles se apresentavam diante de nós.

Se a criação de uma obra é confundida com o retrato fiel de um sonho, por mais que esperneie ela não consegue saltar fora dessa porta que lhe foi fechada. Quanto mais nos afastamos da realidade mais nos deparamos com outros modos de ser dessa mesma realidade. Inevitável, a realidade não cessa dentro e fora do homem. Criar não é uma forma de dissipar ou desacreditar a realidade, mas antes de afirmar sua condição de inseparável de tudo o que somos. O sonho é apenas um dos atributos da realidade. Elemento de representação visceral, com sua dieta plena de metáforas. O ambiente onírico que faz brotar a criação não é uma representação da visão, por mais irracional que ele possa parecer, mas antes a matéria queimante do instante em seu exato ponto de fusão. Confluência voraz do que somos, imaginamos e recordamos. A criação é um espelho cujas imagens líquidas invadem o mundo. Não há lugar para impossibilidades ou frustrações. O objeto criado pulsa com a mesma força anímica da vida humana. Não requer uma interpretação, mas antes a gravidade da convivência.

Que o livro seja escrito no sentido inverso de sua leitura, talvez tenhamos aí um modo de ver o mundo ao relento ou transbordando impossibilidades. Um

livro ferido de morte por seus excessos, com a intensidade exposta de uma escritura que invade o pomar das oferendas mais secretas. Talvez um livro assim seja escrito para decantar as estranhezas de quem o percorra. Ou talvez o transcurso de tinta a sangue sonhe com o dia em que seja possível libertar todos os objetos de suas funções designadas. Da pena de André Breton e Paul Éluard lemos: *Os livros têm os mesmos amigos que o homem: o fogo, a humidade, os imbecis, o tempo. E seu próprio conteúdo.* Leitura simplista daquele que talvez seja o mais transcendente símbolo criado pelo homem. A concepção do universo como um livro infinito, cujo suor de suas letras banha a origem de toda inquietude humana, transcreve a descida ao útero da imaginação, descasca as ordens e submissões até que se descubra ali uma evidência outra que nos leve de volta ao centro das inversões, ao magma das contradições, à virtude exponencial dos paradoxos.

Ao abordar o cânone surrealista, nele destacando que *a figura feminina é o símbolo supremo de tudo o que é erótico e, acima de tudo, criativo*, Siân Folley acrescenta que *há uma ironia, portanto, no conhecimento de que as artistas femininas que descobriram que tinham uma afinidade natural com o movimento enfrentaram um desafio tão difícil quanto o de afirmar sua auto-identidade e liberdade artística.* Este desafio certamente foi o que levou Georgia O’Keeffe – cuja série de nus de seu corpo, fotografado pelo marido Alfred Stieglitz, poderia ser reclamada pelo Surrealismo como sua legítima expressão – a declarar que sinto que *há algo inexplorado na mulher que apenas uma mulher pode explorar.* A misoginia recorrente dos surrealistas, sobretudo aquela inspirada no pensamento de Breton, de algum modo despertou nas mulheres a compreensão de que não deveriam se inscrever no reverso dessa moeda, ou seja, melhor fariam em seguir o exemplo de artistas como Toyen e Méret Oppenheim que se recusaram a participar de quaisquer eventos envolvendo unicamente mulheres. A criação deveria evocar sua condição andrógina, o que reforçaria ainda mais o equívoco masculino. O argumento de que tal misoginia era retrato de uma época é inaceitável em um movimento que, segundo Artaud, *é antes de tudo um estado de ânimo.* Acrescente-se que independente de gênero ou quaisquer outras arbitrariedades.

Em seus estudos sobre o Erotismo, Georges Bataille adverte uma expressiva relação entre a transgressão e a repetição. Para ele, a transgressão é um ato irrepetível, a menos que se altere o objeto. Igual analogia é possível encontrar na relação com a linguagem, ou seja, transgressão e retórica atuam, uma como imolação da outra. No cenário das transgressões, um imperativo a toda criação artística, momento de reconhecer e desafiar os obstáculos do interdito, sempre coube às mulheres um item a mais na ceia de recusas e despertares, um ingrediente do qual os homens estão isentos: a emancipação. A ruptura com todos os artifícios da moral e da razão impostos pelos homens. Antes de tratar da emancipação, no entanto, cabe remexer nos escombros do passado. Pouco ou nada importa a ocasional simpatia que tenhamos por outras religiões. Nosso

mundo é o católico. Vivemos sob o reinado de seus dogmas, aceitos ou não. Muito além da indiferença, os textos bíblicos condenam a mulher à condição de objeto, moeda de troca no desdobramento dos poderes, ocupando as funções de filha prometida, serviçal e amante. Este mandado de impotência só encontra sua primeira resistência na prostituição, porém logo o que nascera de um gesto de enfrentamento foi marginalizado. Transgressão mais eficaz teria sido a da vidente. O efeito mágico e inesperado de suas adivinhações traçou um percurso mais contundente e, de certa forma, transformador da condição que até então identificava a presença da mulher no mundo.

De todos os movimentos artísticos, o primeiro de quem se poderia esperar – em garantia de sua defesa central do amor, da poesia e da liberdade – uma reviravolta no tema teria sido o Surrealismo, porém nele a mulher permaneceu em segundo plano, sempre idealizada, inclusive como aparente protagonista de obras escritas por homens. Destaque maior para Nadja, personagem do romance homônimo de André Breton. Concebida como representação de um mito imaginário, são evidenciados através dela os tópicos elementares do Surrealismo, tais como o acaso objetivo e os encontros fortuitos, de modo que o verdadeiro e único protagonista de toda a narrativa de Breton é ele próprio. Na busca pelo estabelecimento de uma nova mitologia, no que diz respeito à atuação das mulheres destacam-se a mulher-esfinge, a mulher-amante (sem a realização carnal), a mulher-errante, ou seja, se repete o rótulo inalterado da mulher-objeto. Objeto do desejo de Breton. A exigência natural de uma emancipação no Surrealismo surge quando a mulher se vê amada e enaltecida, sem que seja percebida como grande criadora, por vezes até mesmo com um espírito mais revolucionário e conseqüente realização estética mais renovadora.

Com o surgimento do manifesto inaugural vem à tona uma confusão que, embora parcialmente, perdura até os dias de hoje. Em uma passagem já célebre – a que todos recorrem, para o bem ou para o mal –, Breton se refere à criação como *isenta de qualquer preocupação estética ou moral*. A confusão: tais preocupações devem se impor no instante da criação, de modo a frear quaisquer submissões a um receituário. No entanto, quando de criação artística se está falando, evidente que, uma vez criada, ela se move por trilhas da estética e da moral. Tanto melhor se tal dinâmica não é determinada por balizas já existentes e, ao contrário, trata de fundar seus próprios princípios. A inevitável ortodoxia estabelecida pelo Surrealismo acabou por trazer consigo uma rejeição a esses elementos. Décadas depois, em seu ensaio *Do Surrealismo em suas Obras Vivas*, 1953, ao afirmar que o Surrealismo *nasceu em uma operação de grande envergadura que tinha por objeto a linguagem*, Breton observa que esta vinha se convertendo em algo meramente utilitário, e atribui essa perda à estética. Indago como é possível ler a sua poesia desprovido de percepção do ato em si da criação. E mais: como ele próprio poderia tê-la escrito em iguais circunstâncias. Pois aí está o domínio filosófico da estética, que não trata da beleza em seu território cosmético, mas sim dos

fundamentos da escrita ou da plástica. Como viajar pelo convulsivo labirinto de analogias proposto por Lautréamont, por exemplo, sem perceber que a sua linguagem, no dizer do próprio Breton, é, *por igual, um dissolvente e um plasma germinador*? Ao dizer que a poesia de Lautréamont é *bela como um decreto de expropriação*, as palavras de Breton elucidam o caráter estético dessa poesia, ou seja, seu fundamento.

Evidente que há que se considerar a liberdade, tanto de criação como de compreensão das obras, concordando com Paul Éluard, para quem *a liberdade é um nascimento perpétuo do espírito*. Na verdade, o que Breton condenava era o caráter reiterativo das fórmulas, algo imensamente danoso quando aplicado à criação artística. A devoção carismática pela beleza ou a fealdade – cujo princípio é o mesmo – se rivaliza ao correr de cada época, e curiosamente se aplica a muitos artistas, surrealistas ou não, seja no sentido de copiar uma poética alheia ou de criar um replicador estético de sua própria poética. Inconsciente ou não, é fato que muitos artistas, lidem com a imagem plástica ou poética, se consagram à destilação enfadonha de um *déjà vu* retórico. O ambiente estético tanto comporta transgressão como escavação do inconsciente. Transgredir o inconsciente implica em desafiar o inaceitável. E não se chega a ele sem um sentido profanador de todos os valores identificados e aceitos. A transgressão do inconsciente é uma ousadia que almeja a revelação do que há de mais profundo no ser. Como a entendo ela se manifesta na vida e na obra de muitas mulheres surrealistas e paira sobre sua ocultação – a percepção e aceitação dessa manifestação – uma das falhas inadmissíveis do Surrealismo. Ou pelo menos de suas formações grupais sob a pena de Breton.

Visito alguns livros sobre Surrealismo. A ética e a estética dos contrários parecem não encontrar lugar para a mulher, sobretudo as poetisas. Em 1953, vem a lume *Introducción al Surrealismo*, de Juan-Eduardo Cirlot. Há duas ou três menções a Leonora Carrington, Leonor Fini, Kay Sage e Toyen. Dentre as escritoras recordadas apenas duas: Nora Mitrani e Gisèle Prassinos. Da primeira, em um subcapítulo dedicado ao *Surrealismo como sadismo*, encontramos uma citação: *Quando o amor não pode ser vivido, o desejo amoroso se exaspera e se converte em uma dor a ser suportada; então se exerce o erotismo. Então, quando toda ação é dura para seu objeto, para ele são abertos os caminhos da crueldade*. Sem mais nenhum comentário a respeito. No caso de Gisèle há apenas uma referência nominal. Em 1969 surge *L'art surréaliste*, de Sarane Alexandrian. Embora o estudo se destine unicamente às artes plásticas, as mulheres referidas o são em número inexpressivo: Dora Maar, Dorothea Tanning, Kay Sage, Leonor Fini, Leonora Carrington, Toyen e Valentine Hugo. Leonor é por ele considerada *à margem do surrealismo*, embora a situe como *a mais notável*, dentre todas. Acerca de Dorothea, Sarane recorda as *heroínas perversas* de sua pintura. As menções a Leonora, Dora, Kay e Valentina são apenas pontuais, brevíssimos parágrafos de tom biográfico. Curiosamente ele aborda a prosa de

Leonora, ao invés de sua pintura. Por último, Toyen, a mais ampla referência, chegando inclusive a mencionar que ela *contribuiu ativamente para a fundação do surrealismo tcheco, de que se tornou a maior pintora*. Na biografia de Breton escrita por Sarane, *André Breton par lui-même*, 1971, constatamos que nenhuma das escritoras ocupou papel relevante em sua concepção da imagem poética. Mudemos de livro: *La búsqueda del comienzo*, 1974, de Octavio Paz. Nenhum comentário expressivo sobre a presença da mulher no Surrealismo. Outro caso: em *Histoire désinvolte du Surréalisme*, 1977, de Jules-François Dupuis, há uma única menção a Toyen. Anterior a todos eles, *De Baudelaire au Surréalisme*, 1940, de Marcel Raymond, destaca-se um capítulo dedicado a poetas surrealistas, onde não consta uma só mulher. Livros distintos que se tornam coincidentes ao menos neste tópico. Reflexos da misoginia surrealista, mas também implícita convivência. É bem verdade que, até por acomodação às leis de mercado, se escreveu mais sobre a plástica do que qualquer outro gênero que tenha sido tocado pelo surrealismo. No entanto, mesmo aí é insuficiente a leitura crítica de suas pintoras, escultoras, fotógrafas etc. Último livro, para que o tema não se torne excessivo (embora lembrando que a tônica se repete quase sem exceções): *Scrap book 1900-1981*, 1981, de Roland Penrose. Volumoso relato de viagens – cabe igualmente destacar sua riqueza iconográfica –, ali encontramos boas referências a Dora Maar, Lee Miller, Leonora Carrington, e sua esposa, Valentine Penrose. O fato é que, além das referências ínfimas, os nomes se repetem, *marginalizando* (para usar terminologia de Sarane Alexandrian) poetas e artistas fundamentais aos desdobramentos estéticos do Surrealismo. Dentre elas, enumero Alice Rahon, Claude Cahun, Emmy Birdgwater, Emmy Hennings, Gertrude Abercrombie, Joyce Mansour, Lise Deharme, Maria Martins, Marianne von Hirtun, Matsi Chatzilarazou, Maya Deren, Mina Loy, Olga Orozco, Thérèse Renaud e Unica Zürn, para referir-me tão-somente a grandes vozes surrealistas nascidas até 1930.

Visitemos uma das mais importantes revistas surrealistas: *La Révolution Surréaliste*, 12 números publicados entre dezembro de 1924 e dezembro de 1929. Em suas páginas foram publicadas as enquetes *Le suicide est-il une solution?* e *Recherches sur la sexualité*. A revista também foi palco de duas expressivas sessões, dedicadas a relatos de *Sonhos* e *Textos surrealistas*. Tais discussões eram abertas somente a homens. Em seu número inaugural lemos uma nota de Louis Aragon sobre Germaine Berton, cujas atividades anarquistas concentram o que o poeta chama de *o mais belo protesto suscitado no laço do mundo contra a hedionda mentira da felicidade*. Na edição # 4, julho de 1925, lemos Breton dizer: *Dada a extensão do movimento surrealista, parece-me essencial abrir as colunas desta revista apenas para homens que não estão em busca de um álibi literário*. Em suas páginas também foi publicado, em capítulos, o extenso estudo de Breton que resultaria posteriormente no livro *Le Surréalisme et la peinture*. Reveladora particularidade deste ensaio é que nenhuma artista mulher é referida. Na edição # 8, dezembro de 1926, são reproduzidas

algumas cartas trocadas entre Marcel Noll e Anne-Michel Fumet, tomando por base a defesa dela em relação ao modo agressivo com que Noll se referiu a seu marido, Stanislas Fumet. Na edição seguinte, outubro de 1927, a revista estampa uma defesa incondicional de Charles Chaplin no processo difamatório levado a termo contra o cineasta por sua terceira mulher, Lita Grey. Ali encontramos argumentos como este: *o status de mulher casada é uma profissão como qualquer outra, a partir do dia em que a mulher reivindica como devido sua comida e ração sexual. Um homem que é obrigado por lei a viver com apenas uma mulher não tem alternativa senão compartilhar os costumes que são dele com esta mulher, para se colocar à sua mercê.* Na penúltima edição, *La Révolution Surréaliste* comemora a histeria, que os surrealistas consideram a maior descoberta poética do fim do século XIX, reproduzindo algumas das célebres fotos da iconografia da Salpêtrière. Naturalmente não faço aqui uma leitura crítica de conteúdo desta importante publicação surrealista. Estas notas querem evocar tão-somente uma evidência incontornável, a de banimento da mulher, por parte dos surrealistas, como criadora e intelectual.

Entre 1919 e 1939 alguns periódicos relevantes expuseram a obra e o pensamento do Surrealismo. Além de *La Révolution Surréaliste*, mencionada acima, três outras revistas se destacaram. *Littérature* teve duas fases. Na primeira, foram publicados 20 números, março de 1919 a agosto de 1921. Neles se verifica uma única presença feminina, Irène Hillel-Erlanger, a dadaísta que publicara o livro *Voyages en Kaléidoscope*, 1919. A segunda fase conta com 13 números, março de 1922 a junho de 1924. Duas novas enquetes foram publicadas: *Que faites-vous quand vous êtes seul?* e *Pourquoi choisissez-vous...?* Nenhuma mulher foi consultada ou publicada nesta fase. Em seguida surge a revista *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, cujos seis números circulam de julho de 1930 a maio de 1933. Aparecem então em suas páginas quatro mulheres: Greta Knutson, Nadejda Konstantinovna Kroupskaïa, Gala Éluard e Marie-Berthe Ernst, respectivamente esposas de Tristan Tzara, Lenin, Paul Éluard e Max Ernst. Por último, é a vez do projeto mais ambicioso, a revista *Minotaure*, 13 números, junho de 1933 a maio de 1939. Dirigida pelo editor suíço Albert Skira, traz uma significativa abertura que torna o Surrealismo mais abrangente. A enquete *Pouvez-vous dire quelle a été la rencontre capitale de votre vie?* escuta dezenas de pessoas, dentre elas as seguintes mulheres: Kaye Boyle, Claude Cahun, Georgette Camille, Marcelle Chantal, Alice Cocea, Anna Denis-Dagien, Marie Dubas, Gabrielle-Camille Flammarion, Germaine Lubin, Marguerite Moreno, Marianne Oswald, Ludmilla Pitoëff e Germaine Thévenin. Também em suas páginas foi possível ler o ensaio *Amulettes éthiopiennes*, da etnóloga russa Deborah Lifszyc; contos e poemas de Gisèle Prassinós; e o artigo *Caspar David Friedrich, peintre de l'angoisse romantique*, de Madeleine Landsberg.

De março a junho de 1997 o Pavilhão das Artes em Paris recebeu a exposição *Le surréalisme et l'amour*, sob a curadoria de Béatrice Riottot El-Habib e Vincent Gille. A edição do catálogo inclui uma extensa enquete com indagações sobre

sacrifício, liberdade, reencontro capital e a participação de 61 convidados. A artista italiana Bona declara que *o amor me parece o melhor estimulante para todas as energias vitais, sejam espirituais ou eróticas*. A poeta e escultora portuguesa Isabel Meyrelles reflete: *A ideia do amor está intimamente ligada ao fato de amar. Não, não vou sacrificar minha liberdade por amor. Por nenhuma causa. Prefiro não amar do que sacrificar minha personalidade. O homem que traísse suas convicções por amor eu o consideraria um covarde*. Também no catálogo se reproduz trecho de *La pointe*, de Joyce Mansour, que ela havia escrito para outra exposição, E.R.O.S., 1959. Por sua vez, a ensaísta alemã Susanne Klengel diz estar *disposta a acreditar na vitória admirável do amor. O amor é sempre vitorioso quando você ama... A vida, além disso, não é tão sórdida assim*. Valentine Hugo, Jacqueline Lamba, Elisa Breton, Aube Elléoët-Breton, Dora Maar, Bona, Greta Knutson, Remedios Varo, Dorothea Tanning, Toyen, Mimi Parent, Méret Oppenheim e Jane Graverol participam da exposição com algumas obras. O evento foi expressivamente melhor no reconhecimento da presença feminina no Surrealismo, embora mantida a visão centralizadora parisiense. O tema ganhará no ano seguinte uma valiosa contribuição, de Penelope Rosemont, graças à publicação de seu livro *Surrealist Women: An International Anthology*. Obra monumental que faz o primeiro grande giro por todo o planeta, buscando as vozes mais representativas das inúmeras perspectivas tocadas pelo movimento surrealista. Uma década antes cumpre mencionar um livro pioneiro: *Women artist and the surrealist movement*, 1985, de Whitney Chadwick.

No entendimento filosófico do Surrealismo, de acordo com o primeiro manifesto, André Breton defende que o mesmo *se baseia na crença na realidade superior de certas formas de associação até aqui negligenciadas, na onipotência do sonho, no jogo desinteressado do pensamento*. Em seguida faz uma dupla referência, primeiramente àqueles criadores que, segundo ele, *fizeram ato de surrealismo absoluto*, que são os signatários do manifesto, vindo então a conhecida lista de autores que, ao dizer de Breton, *poderiam passar por surrealistas*. Dois aspectos sempre me chamaram a atenção: com exceção do irlandês Jonathan Swift e do estadunidense Edgar Allan Poe, todos os demais citados são escritores de língua francesa; das duas listas não consta o nome de uma só mulher. Em 1947, Méret Oppenheim sublinha que *após o estabelecimento do patriarcado que institui a desvalorização de tudo aquilo que é de natureza feminina, os homens projetam sobre as mulheres a feminidade que levam consigo porque a creem de essência inferior à sua. O resultado é que as mulheres devem viver ao mesmo tempo sua própria feminidade e suportar a que os homens projetam sobre elas*. E logo conclui que *querer que a mulher se torne mulher multiplicada por dois, é querer desnaturalizá-la. E é, sobretudo, lhe impedir de criar e incorporar a si mesma o elemento espiritual masculino que forma parte de sua própria natureza*. Nora Mitrani, por sua vez, em 1957, ela que assinou praticamente todas as declarações públicas surrealistas e seus folhetos coletivos, refere-se à *mulher*

convertida em objeto, anuente até esse extremo porque é seu prazer, açoitada, porque isto representa uma forma de agressão com respeito aos homens que já não se reconhecem. E arremata: Que nesse estado a mulher não se esqueça de permanecer completamente insubmissa; ciente do que ainda não lhe foi dado: a liberdade do espírito.

A condição de um *surrealismo absoluto* obteve interpretações curiosas, escoradas em um sentido ortodoxo que não resistiu ao tempo, criando certa confusão entre argumentos incondicionais e impossíveis. Tanto de relatividade encontramos em surrealistas declarados que até hoje têm presença temporária em formações grupais, quanto naqueles que sempre optaram por uma aventura independente, aos quais devemos ainda incluir diversos outros cujos desdobramentos estéticos de suas obras foram agregando novos horizontes na percepção do Surrealismo. De fundamental contribuição fomos descobrindo criadores de incontáveis idiomas, assim como foi sendo dissipada a névoa que ocultava a presença feminina. Alguém poderia evocar uma paródia do primeiro manifesto do Surrealismo, dizendo que Nahui Olin é surrealista em seus disfarces ambivalentes; Niki de Saint Phalle é surrealista no mundo projetado por sua nudez; Marosa di Giorgio é surrealista na manifestação anômala de suas metamorfoses; Lee Miller é surrealista na ramificação elétrica da beleza; Remedios Varo é surrealista nas texturas enrugadas do mistério; Susana Wald é surrealista na arqueologia intuitiva de seu próprio ser etc. Mas não se trata disto. Importa recuperar zonas que foram aviltadas no Surrealismo pelos excessos ortodoxos e a misoginia que imperava em seu ambiente de nascimento. Importa desfazer-se de equívocos que impediram no Surrealismo os efeitos de uma luz ainda mais intensa do que a obtida sob o manto de confusas arbitrariedades. Cabe recordar que o mesmo Breton, no referido manifesto *Do Surrealismo em suas obras vivas*, destaca que *o essencial, para o surrealismo, foi convencer-se de que havia tocado com as mãos a matéria prima (no sentido alquímico) da linguagem*. A perspectiva da linguagem inclui tanto a reflexão manifesta em quaisquer idiomas, quanto a compreensão de que a criação não se limita a gêneros. Neste mesmo e último manifesto, Breton recorda que *no surrealismo a mulher terá sido amada e celebrada como a grande promessa, a que subsiste após cumprir-se*, deixando de dizer que a mulher em sua concepção sempre foi evocada e idealizada como personagem e não como a figura real que, sabemos hoje, tem sido sempre uma das alavancas inestimáveis na construção da linguagem surrealista.

Até onde é aceitável ser surrealista? – Escutamos o eco implícito dessa falsa questão sussurrada amiúde e constituindo verdadeiro tribunal de exceção pelas mãos subterrâneas de seguidores que naufragam o Surrealismo nas malhas de um espírito negro e a mais absoluta falta de talento artístico. Os que repetem tais linhas cegas são os que negam a capacidade do mundo se renovar. No patuá das repetições sacralizadas encontramos a tríade poesia-amor-liberdade, deixada ali dentro sem perspectiva de renovação, e mesmo sem ter sido, na altura, realizada

como tanto se apregoava. Para dar um exemplo, Vratislav Effenberger observou que *essa máxima utópica só poderia ter silenciado tudo o que ainda brilhava no surrealismo*, destacando que *as ruas nas quais os surrealistas procuravam o maravilhoso haviam mudado entre as guerras*. As ruas do maravilhoso buscaram outras curvas e despenhadeiros. Os próprios mecanismos de combate encontraram novos truques e, embora igualmente tenham se desdobrado os obstáculos, outros impulsos foram determinando, sem a presença dilacerante dos dogmas, uma nova corporificação do desejo, uma nova página de leituras do onírico e do humor. O Surrealismo de algum modo superou alguns vícios *surrealistas* e tornou-se a mais influente corrente de pensamento e perspectivas estéticas do século XX. Helena Boberg reflete que sua saída do grupo surrealista sueco acentuou a sua identidade desgarrada de qualquer conceito ou tendência. Eis um dado a mais que corrobora aquele sentido que René Magritte emprestava à liberdade, sendo esta *a possibilidade de ser e não a obrigação de ser*. O fato é que afastados por vontade própria ou defenestrados, assim como os inúmeros casos de não-filiação, em tal espaço de irradiação de identidades singulares encontramos uma vultosa presença da mais alta voltagem surrealista nas artes desde o surgimento do movimento.

Outro aspecto desigual seu é que não tenha tomado para si a imperativa rebelião contra a brutal misoginia que dominava a sociedade, em especial o que se verificava no ambiente psiquiátrico desde finais do século XIX. Diane di Prima sintetiza: *Quando os homens se rebelavam, eram românticos, livres. As mulheres que se rebelaram foram categorizadas como loucas*. Aase Berg observa que a melancolia, antes uma doença romântica cultuada pelos homens, logo se tornou um diagnóstico meramente feminino, sob o termo não muito sexy: *depressão*. De algum modo o Surrealismo deixou escapar esse ramo da censura, o que é incoerente com o sentido de liberdade e amor que defendia. Sua compreensão da mulher restringia-se a uma idealização, quando o importante é que atuasse como uma cumplicidade. Quando Beatriz Hausner nos diz que *a natureza é apenas um aspecto da realidade*, e que a ela lhe interessa *explorar a realidade sem limites, a surrealidade*, isto nos leva a pensar que, por extensão, não pode haver limites de percepção ou de instrumentos para a descoberta dos insondáveis labirintos folheados da realidade. A manifestação artística não se reduz a este ou aquele mecanismo de reconhecimento do mundo. Coincidem na graça perene de caminhos tanto as raízes da busca quanto a resultante de suas viagens. Conceitualmente o Surrealismo seria um paradoxo. Breton defendia a entrega do *produto do pensamento pelo que ele vale*, esquecendo que o valor do pensamento radica em seu significado, ou melhor, na expressão e percepção desse significado. Artaud dizia que o Surrealismo era fruto do temperamento, porém também esquecia que o temperamento define toda e qualquer ação humana. A rejeição quase unânime do Surrealismo à fundação de uma estética é outra cadeia de contradição, pois não há criação sem uma dimensão estética. A recusa a ser visto como uma escola não

deu por conta que seu dogmatismo acabou criando algumas linhas estilísticas que foram a glória de muitos seguidores. De modo que não creio em outro conceito que melhor o defina senão o de paradoxo, no caso o mais frutífero paradoxo de que se tem notícia.

Certa vez declarou o Marquês de Sade: *O homem nasce para gozar e só através da libertinagem conhece os mais doces prazeres da vida: só os tolos se contêm.* Na referida enquete sobre a sexualidade, ao ser indagado se aprovava ou não a libertinagem, André Breton, que a entendia como *o gosto do prazer pelo prazer*, disse reprová-la formalmente, confirmando a afirmação de Pierre Unik de que a libertinagem *tira toda a possibilidade de amar*. Já o poeta Octavio Paz, são palavras de Eliane Robert Moraes, entendia que *o homem de que fala Sade é sempre um ser único e singular, irredutível a qualquer dimensão coletiva*. Os dois aspectos criam uma discordância entre o pensamento de Sade e Breton, embora implicitamente coincidam em certa confusão no tocante ao gênero: acaso as mulheres também não nasceram para gozar e se singularizam na busca de infinitas possibilidades de amar? Este pequeno enxame de inquietudes, que ao longo do centenário de existência do Surrealismo tem postulado a reprovação de um princípio único, seja em relação ao amor, ao erotismo e sua natureza coletiva, me levou a traçar um contraponto entre a obra máxima de Sade, ao menos no contexto da irredutibilidade, *120 dias de Sodoma*, e estas *120 noites de Eros*. Não apenas como fonte de transgressões que precedem a formação de todas as coisas, como as percebemos na própria raiz das noites, mas também como uma multiplicidade de símbolos que decantam o inconsciente e o preparam para misturar-se à sucessão de nomes e números que convertem este livro em outra expressão irredutível: onde o Surrealismo só é aceito na medida em que transgride também a si mesmo.

Os livros estão repletos de outros livros. Assim como a vida é uma perene conjugação de desejos. Carl Gustav Jung recordava os antigos que acreditavam que *todas as coisas estão repletas de deuses*. Tal percepção, que não se escreve como incontestável, coloca todas as perspectivas em estado fascinante de confluência. Isto naturalmente contrasta com a ideia de Breton no *Primeiro Manifesto do Surrealismo*, ao indagar a si mesmo *se o essencial não consistirá em sermos senhores de nós mesmos, senhores das mulheres, e também senhores do amor*. Esta dificuldade de compreender que a vazante de sensações que define o ser humano não pode ser lacrada em uma carta de princípios foi um erro constantemente reprisado por Breton. Embora acompanhado por alguns seguidores, não pode se confundir com as linhas sugestivas dos horizontes do Surrealismo. Há alguns momentos, e este é um deles, em que se distinguem Breton e Surrealismo. O livro que temos agora em mãos está repleto de muitas leituras, vozes inúmeras que trazem ao cenário surrealista uma hidrografia serpenteante de significados e modos de estar no mundo. Escutemos essas vozes, suas sombras repletas de luzes, seus olhares

repletos de abismos. Escutemos essas mulheres e que elas nos sugiram novas utopias do Surrealismo.

SEGUNDO ATO

*O arquétipo em si não é bom nem ruim. É um número moralmente indiferente,
que somente através da colisão com a consciência se volta para um ou outro,
ou para uma contra-duplicidade.*

Carl Gustav Jung

Os verdadeiros retratos, a meu ver, só se justificam quando rompem com suas molduras. A biografia de qualquer personagem retratado não se encontra limitada ao factual. Nela também nos deparamos com a graça dos sonhos e dos mistérios. Ao estudar o Surrealismo, naturalmente que despido de qualquer modelo de devoção inquestionável, cedo observamos restrições à configuração de seus preceitos básicos: o amor, a poesia, a liberdade. Tais restrições são propiciadas pelas condicionantes impostas à realização de cada um desses tópicos, onde a mais arbitrária de todas diz respeito à configuração da mulher como um objeto do desejo em suas diversas modulações, que confluem para um centro desfigurador: a mulher idealizada. De tal forma que as mulheres surrealistas, sufocadas em vida e desconsideradas por seus pares após a morte, tinham que reescrever a si mesmas, destruindo o fardo dessa existência interdita. Para compreendê-las era também preciso rever nossas ideias acerca do Surrealismo, interpretando suas obras artísticas como uma essência de rupturas, como uma ressurreição de linguagens vitimadas, como a proposição de um mundo novo após a inevitável destruição.

GERMAINE DULAC

1882-1942 França



Germaine Dulac antecipou-se a Luis Buñuel e Maya Deren em suas imagens surrealistas e relações entre sombras e movimentos. Como ela mesma definiria, o cinema é *a arte da vida interior e da sensação, uma nova expressão dada ao nosso pensamento*. Germaine defendia concepção distinta da então aceita para o papel que a escrita representava na criação cinematográfica, sugerindo que o cinema se desvincilhasse de sua dependência das fontes literárias. Tal defesa ganha destaque justamente por ocasião das filmagens de *A concha do mar e o clérigo*, que Germaine dirigiu com base em um roteiro de Antonin Artaud, em 1928. Uma crítica na época, na *Nouvelle Revue Française*, não fez menção a seu nome como autora do filme. Duplo equívoco: a misoginia implícita e a recusa em aceitar o cinema como uma arte do diretor. Ainda hoje a crítica refere a presença surrealista no cinema priorizando a escrita, ou seja, o roteiro. Confirmação disto encontramos no próprio Artaud, ao renegar o resultado e proferindo insultos contra a diretora por suas liberdades em relação ao roteiro, o que acabou resultando na desvinculação de *A concha do mar e o clérigo*, da historiografia do Surrealismo. Somente em 2018, quando da realização da exposição *The specter of Surrealism*, realizada pela Sociedade Cinematográfica do Lincoln Center, curadoria de Karolina Ziebinska-Lewandowska, Germaine é finalmente reconhecida por seu pioneirismo no ambiente cinematográfico surrealista. A sugestão potencial de suas imagens, através do ritmo das distorções e o mistério alquímico, eis algo surpreendente nela, conduzindo a narrativa por terrenos plásticos, definida pelo movimento das formas e não pelo texto. Até então não lhe havia sido dada a devida importância pela defesa das variadas contribuições femininas ao mundo da criação artística, seu companheirismo em relação ao gênero, sem descartar as colaborações com criadores do sexo masculino. Ao contrário, este seu caráter acabou lhe marginalizando como artista e mulher. Germaine nos deixou, no entanto, mais de 30 filmes que hoje confirmam o espectro vanguardista e relevante de sua obra.

MINA LOY
1882-1966 Inglaterra



Tendo vivido em países como Alemanha, Inglaterra, França, Estados Unidos e Itália, Mina Loy foi poeta, romancista, ensaísta. Em sua obra encontramos uma abordagem bastante incomum em relação à mulher, o que acabou por gerar certa incompreensão por parte da crítica, que tinha uma dificuldade de perceber a voltagem lírica de sua poesia, preterindo o entendimento da criação como fonte de conhecimento em oposição à mera identificação dos parâmetros lógicos da realidade. Mina Loy procurava dar sentido ao mundo com base na intuição, na força assimétrica dos instintos. A rigor, a mecânica da percepção dá mais densidade e diversidade às coisas que compõem a vida de cada ser. Singularidade extraída da multiplicidade, ambiguidade despida de preconceitos, por aí pautava sua leitura da experiência humana. Em seu *Manifesto feminista*, 1914, observa o erro estratégico das mulheres, afirmando que o empenho delas deveria ser na direção de uma demolição total de valores, incluindo a rejeição à legislação econômica. Considerava, portanto, o movimento feminista inadequado, incapaz de reverter o quadro de *devastação psicológica* porque passava a mulher. As sedutoras perspectivas da fealdade e do sarcasmo que encontramos em sua obra descreve uma busca de dar ao poema uma dose tal de instabilidade emocional que intensifique as contradições da própria existência. O poema revelando a si mesmo ao propagar as proezas híbridas da linguagem e da vida, máscara que identifica pela soma de outras incontáveis. Em seu caso tal representação encontra na abordagem sexual o melhor palco. Nós poderíamos ter nos unido / no monopólio de um momento na cama / ou rompendo carnes um com o outro / na mesa de comunhão profana / onde o vinho é derramado em lábios promíscuos. // Poderíamos ter dado à luz uma borboleta / com as notícias diárias / impressas em sangue nas asas. Sua metáfora erótica não se restringe à relação amorosa romântica, mergulha nas entranhas da peleja entre corpos competitivos, na agudeza das dilacerações, a caminho do secreto pavilhão das crueldades. Não se trata, no entanto, de negação do corpo, mas antes de um desafio vertiginoso de melhor compreensão dos inúmeros mecanismos de repressão que desfiguravam a compreensão dos antagonismos masculinos e femininos da época em que viveu.

GRACE PAILTHORPE

1883-1971 Inglaterra



Artista plástica e psicóloga, interessada em temas como delinquência e comportamento feminino, tendo sido uma das criadoras, em 1931, da Associação para o Tratamento Científico dos Criminosos, na Inglaterra, Grace Pailthorpe acabou saltando da psicologia criminal para a psicologia da arte. O interesse por esta se deu quando de seu encontro com Reuben Mednikoff, o que os levou a estabelecer relações entre psicanálise e Surrealismo. Tais

aproximações, que evocavam, em especial, a criatividade artística, não foram acolhidas pelo grupo surrealista britânico, do qual o casal fazia parte, o que resultou em sua expulsão em 1940, quando o grupo era liderado por ELT Mesens e Roland Penrose. Este último, em seu livro *80 anos de Surrealismo*, 1981, não faz menção ao tema. Dentro do espectro do que fora referido como *aspectos científicos do Surrealismo*, Grace e Reuben deram valiosas contribuições para a interpretação de questões pertinentes ao movimento, e mesmo sua pintura e desenhos eram considerados como obras surrealistas de imenso valor, ao ponto de Breton os haver destacado como *os melhores e mais verdadeiramente surrealistas* que então viviam na Grã-Bretanha. Isto nos anos 1930, mesma época em que o crítico Herbert Read punha o casal ao lado de William Blake e Lewis Carroll. Com o tempo, o silêncio reinou sobre eles, que se tornaram desconhecidos. Não houve, no entanto, relação amorosa alguma entre ambos. Suas experiências psicanalíticas, em que um era analisado pelo outro, intercalando as representações de clínico e paciente, foram cavando no inconsciente certa asfixia, sobretudo em Reuben, que de algum modo se sentia violentado por ela. O método de relacionar memória e criação, vagando pelo espectro de cada uma de suas obras, também foi bastante iluminador em um sentido artístico, dando ao casal uma projeção estética reveladora, ao mesmo tempo em que fazia aflorar o pior da personalidade de ambos. Desenhos e pinturas assumiram uma paisagem tenebrosa, povoada por personagens desconcertantes, entrançado de formas que exaltavam a metamorfose e a dissolução. O casal deixou uma série de escritos que compõem uma espécie de teoria Pailthorpe-Mednikoff acerca das relações entre consciente e subconsciente na criação artística, em especial pelo que propicia de uma fusão entre os dois níveis. No entanto, mesmo que o crítico Andrew Wilson tenha mencionado o atrevimento do casal ao mergulhar no fundo da essência humana,

constatando que, diante deles, *todos os outros surrealistas eram meros decoradores*, são hoje raramente lembrados Grace Pailthorpe e Reuben Mednikoff.

EMMY HENNINGS

1885-1948 Alemanha



A vida tumultuada de Emmy Hennings, conhecida como a Estrela do Cabaré Voltaire, de algum modo interferiu na compreensão e reconhecimento da grandeza de sua poesia. A começar pela defesa incondicional que fez da impossibilidade de haver espiritualidade sem mundanismo. Não há como encontrar Deus sem o entendimento da atuação do Diabo. Poeta, dançarina, pintora, cantora, prostituta, Hennings foi essencialmente uma mística que promovia a anarquia e o amor livre. Sua determinação à unificação dos opostos e a afirmação de que não há conhecimento do infinito sem a experiência-limite de todas as manifestações do finito, deu à sua poesia uma plenitude transgressora, não alcançada por seus pares – Hans Arp certamente seria uma isolada exceção –, embora pouco compreendida naquele momento. Grande inspiradora do Dadaísmo, sua participação no movimento foi relegada ao silêncio, raramente referida, seja pela exuberância de seu estilo de vida, seja pela misoginia imperante em Dadá. Seus poemas criam uma atmosfera de névoa em que personagens e objetos se misturam em busca de uma outra identidade. *A chuva bate nas janelas. // Uma flor brilha em vermelho. / O ar frio sopra contra mim. / Estou acordada ou morta? // Um mundo está longe, muito longe, / um relógio bate quatro horas lentamente. / E não sei há quanto tempo, / eu caio em seus braços.*

VALENTINE HUGO

1887-1968 França



O palco foi a grande escola de arte de Valentine Hugo. Não como expressão corporal, mas antes como campo transbordante de visão para sua obra plástica. Começou desenhando cenas de balés, o que a levou a desenvolver suas próprias concepções coreográficas, além de executar gravuras e maquetes. Desta forma trabalhou ao lado de Jean Hugo, com quem se casaria, em balés de Jean Cocteau, Eric Satie e Ígor Stravinsky. Valentine também realizou muitos retratos dos surrealistas. Sua amizade com André Breton e Paul Éluard data de 1917, antes mesmo do estabelecimento do movimento surrealista. Era de Valentine o carro com que o trio costumava viajar no início dos anos 1930. Nesta mesma época ela criou o objeto de funcionamento simbólico que seria apresentado na Exposição Surrealista de 1933. Salvador Dalí já havia esclarecido que tais objetos *se prestam a um mínimo de funcionamento mecânico e se baseiam nos fantasmas e representações suscetíveis de ser provocadas pela realização de atos inconscientes*. Foram inúmeros os cadáveres deliciosos que Valentine fez com Breton e Éluard, mas também com Greta Knutson, Nusch Éluard e Tristan Tzara. Tais desenhos ganharam uma dimensão estética singular graças a uma visão requintada de Valentine Hugo ao sugerir que os mesmos fossem realizados com guache em papel preto, criando assim uma perspectiva ilusória de grande efeito. Sua vida amorosa foi algo tumultuada. O casamento com Jean Hugo demorou pouco e logo teve um romance tempestuoso com André Breton que resultou em uma felizmente frustrada tentativa de suicídio após uma briga, tendo sido socorrida a tempo por Éluard. Valentine Hugo foi notável ilustradora de obras de Lautréamont, Rimbaud, Achim von Arnim e Paul Éluard. Desde o princípio do movimento surrealista ela participou de praticamente todas as suas exposições internacionais, o que certamente não justifica que Breton a tenha deixado de fora de seu livro *Le surréalisme et la peinture*, 1928, tampouco a mencionando – a ela ou a nenhuma outra mulher – na conferência-manifesto *Situação surrealista do objeto*, 1935. Sua intensa atividade expositiva e de criação, no entanto, jamais lhe deu uma boa condição financeira, e suas privações, agravadas por problemas de saúde, a levaram a afastar-se de tudo. Morreu já praticamente uma desconhecida, aos 81 anos de idade.

MARCEL MOORE

1892-1972 França



O Surrealismo jamais expressou reação ao contexto cultural ligado à homossexualidade, tão violento quanto o antissemitismo. Com isto se perdeu a grandeza de certas obras, em especial aquelas assinadas por mulheres. Este é o caso de Suzanne Malherbe, oculta em Marcel Moore, fotógrafo e desenhista que assumiria a vitalidade anímica de Suzanne em um mundo onde imperava a perda de identidade feminina. Sua biografia é indissociável de sua amante, Lucy Schwob, também ela que adotaria, mais do que um pseudônimo, o estado de espírito do poeta Claude Cahun. As duas foram tão intensamente surrealistas que acabaram se tornando invisíveis aos olhos de seus pares, paradoxo que em muito explica a austeridade por vezes inapropriada de Breton, uma vez que este considerava a homossexualidade *uma carência mental e moral que busca erigir-se em sistema*. As duas protagonizaram uma reduplicação fascinante de identidades, como amantes e artistas. Foram o duplo uma da outra em uma narrativa tanto estética quanto existencial, cuidando sempre de embaralhar ambas perspectivas. A fotografia de Marcel Moore revelava o mundo de sombras e reflexos que percebia em Claude Cahun. As duas, fotógrafa e modelo, alternavam seus papéis, de modo a desnortear a coerência do olhar. Se observadas em conjunto, as fotos, temos a refinada construção de um personagem seduzido pela entranhável confusão de dois mundos. Mais do que bifurcação de gêneros, a plena interação dos deslocamentos do ser e seus argumentos vorazes. Tanto na fotografia quanto no desenho, real e imaginário se mesclam em um plano metafísico repleto de sinuosidades. No desenho, os traços esvoaçam em busca de uma fusão de formas expressivas. Cúmplices no enfático recorte que faziam da necessidade de revirar os códigos de identidade, coube a Marcel Moore pagar um preço ainda mais alto, de modo que quando, nos anos 1990, tem início uma temporada de reconhecimento da relevância de Claude Cahun, a série de fotos feitas por Marcel de seu companheiro foi lida como autorretratos, mergulhando a fotógrafa ainda mais na obscuridade. Ilustradora de moda, desenhista, cenógrafa, foi sobretudo na fotografia que Marcel estabeleceu novos marcos, tomando por base a ênfase dada a poses teatrais repletas de fantasias. O interesse pelas estruturas dramáticas a levou – sempre ao lado de Claude – a participar do Teatro Exotérico, criado nos anos 1920 por Paul Castan e Berthe D'Yd, onde ambas trabalharam, Claude eventualmente como atriz, Marcel com

decoração e figurinos. A cena homoerótica sempre destacada por Marcel evocava a necessidade de a humanidade reconhecer a influência da máscara individual na psique coletiva. Tanto quando Claude, ela sabia que jamais acabariam de mostrar ao mundo as inúmeras faces do ser.

NAHUI OLIN
1893-1978 México



Nahui Olin levou ao limite sua percepção de que o tempo, em essência, deve ser medido pela intensidade de cada ato e não por sua extensão linear. Ao limite, a liberdade de ser, ao ponto de afastar-se da vida social, ainda muito jovem, quando esta se torna completamente sem atrativo, e presentindo o risco de seu corpo e sua obra serem demarcados unicamente como objetos eróticos. Poeta e artista plástica, Nahui impôs à sua biografia um duplo recorte: após os 20 anos – até lá deixava seu corpo ser fotografado em alta voltagem erótica –, ela se converte em uma eremita, afastada de todos os rótulos impostos à mulher em sua época. Tal estado de rebeldia logo foi interpretado como loucura. Para aceitar viver, disse ela em um poema, teria que renovar-se constantemente. Sua escritura, composta por diários, cartas e poemas, confirma tanto a sinceridade da perene recriação de si mesma como a insubmissão irrevogável que lhe privou inclusive a aproximação de quaisquer manifestações artísticas coletivas. Em uma prosa direta sentenciava: *Eu sei que minha beleza é superior a todas as belezas que você pode encontrar. Seus sentimentos estéticos foram arrastados pela beleza do meu corpo, pelo esplendor dos meus olhos, pela cadência do meu ritmo ao caminhar, pelo ouro dos meus cabelos, pela fúria do meu sexo, e nenhuma outra beleza poderia tirar você de mim.* Já a obra plástica incluía óleos, desenhos, caricaturas, gravuras, aquarelas e seu esplendor como modelo fotográfico de nus e retratos. Seu isolamento, aliado à rejeição mexicana ao Surrealismo, foram suficientes para nublar suas afinidades com o movimento. Nahui manteve incondicional defesa da condição transgressora da criação, da volúpia incontornável do ser, da liberdade intensa de mesclar vida e obra.

CLAUDE CAHUN

1894-1954 França



Claude Cahun dinamitou todas as normas que se opunham à disciplina de seu ascetismo. Lucy Schwob de nascimento, ao assumir um personagem masculino, mais do que simples escolha de um pseudônimo, pôs em cheque tanto a desvalorização das mulheres quanto o conflito das identidades. Em nota a seu livro *Les Paris sont ouvert* (1934), destaca: *Eu sonho ou imagino corpos em outros lugares, às vezes incluindo meu próprio corpo. Esses objetos sonhados ou imaginários estão sempre localizados no espaço em relação ao meu corpo vivo, que me serve como uma espécie de bússola.* O modo subversivo como lidava com os disfarces despertou a atenção dos surrealistas, especialmente Breton, que a considerava *um dos espíritos mais curiosos do nosso tempo.* Claude defendia que o poeta deve escrever contra ele próprio, a criação deve atuar no mais pleno território do desconforto existencial, exigindo o mais ferozmente possível a violação de todas as ilusões metafísicas. *Um homem acredita que fotografou o cabelo da mulher que ama, misturado com pedaços de palha, enquanto ela dormia em um campo. Mas, na foto revelada, aparecem mil braços divergentes, punhos brilhando, armas; vemos que é a foto de uma revolta.* Esta forma peculiar de alteridade ela praticou em seus escritos – relatos oníricos, poemas, panfletos políticos, cenas teatrais – com exímio embaralhar de gêneros, rompendo com as restrições conhecidas à época, tanto em termo de linguagem artística quanto de padrões de comportamento. Não menos intensa outra zona de sua obra, a fotografia, através da qual ela expressou com acentuado humor – profundamente ético – conflito de gêneros e a urgência em criar novos cenários para acolher a multiplicidade de sexos em cada um de nós.

MARIA MARTINS

1894-1973 Brasil



A escolha de Nova York como ambiente central em decorrência do exílio de muitos artistas europeus, em face da 2ª Guerra Mundial, propiciou a Maria Martins, então ali residente, um rito de passagem no que diz respeito à definição estética de sua criação. Como resultante das novas amizades que foi colhendo destacam-se a exposição que realizou com Piet Mondrian em 1943 e a intensa relação amorosa com Marcel Duchamp. Este momento marcou uma aclimação entre os mitos amazônicos e a perspectiva do maravilhoso defendida pelo Surrealismo, acentuando o erotismo que já se anunciava em sua escultura. Um erotismo que se revela na perene transformação de suas figuras, na sedução de seus significados, recordando o que dela dissera Benjamin Péret, ressaltando que sua escultura *tende a provocar a natureza, a estimular nela novas metamorfoses, cruzando o cipó com o monstro lendário de onde ela provém, a pedra com o pássaro fóssil que dela se evade*. Suas ramificações concentram em si uma transgressão latente do corpo feminino, desnudamento simbólico que avulta a libido inspirando novas formas orgânicas, leito infestado de analogias, simbiose constante do que vemos e imaginamos. Ao conversar com Zuca Sardan ele me recordou haver conhecido Maria em uma retrospectiva de sua escultura no Brasil ao final dos anos 1950: *Ela era totalmente ignorada pela elite brasileira, desde os anos 1940 e 1950, quando dominava no Brasil uma arte séria Bauhaus, até o final dos 1950, quando ao lado da arte esquerdista engajada surge o concretismo, não havendo lugar para suas esculturas eróticas ou para o Surrealismo*.

GALA

1894-1982 Rússia



A história do Surrealismo também se encontra marcada por alguns personagens que não foram criadores e sim criaturas, e que representaram um papel de descoberta, estímulo e repercussão do espírito do movimento. Um desses notáveis personagens, talvez a de maior influência na vida de alguns dos mais importantes surrealistas, foi Gala. Sua presença no grupo parisiense se deu tanto nas sessões mediúnicas realizadas em 1922 na casa de Breton, quanto nas respostas à enquete dedicada à bola de cristal das videntes, como parte das *Pesquisas experimentais sobre o conhecimento do objeto*. Tal enquete foi publicada na revista *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, em 1933, e Gala foi a única mulher a participar. Amiga e amante, respectivamente de René Crevel e Max Ernst, sua mais ousada contribuição ao Surrealismo foi a projeção de Paul Éluard e Salvador Dalí, tendo ela sido casada com ambos. A poesia amadora de Paul constitui a pedra-de-toque de sua poética e se encontra de todo desentranhada de sua tumultuosa relação com Gala, que lhe fez encarnar o papel de *eterno marido*, título emprestado do romance de Dostoievski que ela própria apresentara a seu primeiro marido. O erotismo fulgurante da obra plástica de Salvador Dalí também deve muito a seu romance tempestuoso com Gala, insólito e duradouro casamento que jamais foi sexualmente consumado. Paul evoca a múltipla personalidade de seu amor, dizendo que ela *nunca é a mesma mulher*. Salvador dispara um preciso paradigma da incondicionalidade de seu amor: *ama-se integralmente quando se está disposto a comer a merda da mulher amada*. Gala foi a um só tempo Paul Éluard e Salvador Dalí, o que faz dela uma entranhável surrealista.

KAY SAGE

1898-1963 Estados Unidos



Kay Sage desempenhou relevante papel na recepção em Nova York de inúmeros surrealistas europeus, por ocasião da 2ª Guerra Mundial, e, por consequência, os desdobramentos do movimento em seu país. Tanto cuidou de fornecer documentos e recursos aos imigrantes – sem esquecer o pagamento de aluguel para o casal Elisa e André Breton, cuja viagem aos Estados Unidos foi diretamente influenciada por ela – como apresentou muitos deles às galerias onde se realizaram várias exposições. Houve, no entanto, seja da parte dos próprios surrealistas, bem como de seus biógrafos e historiadores – um inaceitável silêncio em relação à sua importância no estabelecimento do Surrealismo em terras estadunidenses. E o silêncio arrastou consigo até mesmo a percepção de sua própria obra pictórica, cujas paisagens insólitas, repletas de símbolos buscados em leituras totêmicas – de que é exemplo a recorrente presença de um ovo em várias telas – e fragmentos de uma decomposição arquitetônica, encontrou identificações – nenhuma ao ponto de ser considerada influência – com certos detalhes na obra de Giorgio De Chirico, Salvador Dalí e Yves Tanguy. Muito mais do que paisagismo onírico, o que sua pintura parece evocar é uma leitura visionária de um mundo destruído, com a espantosa indicação de objetos que teriam ocasionado sua catástrofe ou que ainda poderiam vir a ser recuperados.

ELIZABETH BOWEN

1898-1973 Irlanda



Bastante conhecida a frase de André Breton, em que defende que *o que qualifica a obra surrealista é o espírito em que ela foi concebida*. O espírito e não a letra. Porém não se legitima a criação menor qualificada como surrealista apenas com base em seu espírito. Tampouco se pode restringir o campo de imaginação do qual brota o Surrealismo como um traço moral. Identificada como a temperatura mais alta do espírito, a criação artística não pode, em momento algum, se restringir a um código moral. Breton também diria, em 1952, que *não deixam de ser produzidas hoje obras que, sem ser exatamente surrealistas, o são mais ou menos profundamente por seu espírito*. Segundo a biógrafa Keri Walsh, este foi o caso de Elizabeth Bowen, poeta, romancista, dramaturga. Ao publicar *Elizabeth Bowen, Surrealist*, 2007, Keri atenta para a intensa relação entre Surrealismo e modernismo irlandês, uma relação que tem a ver com a imersão no imaginário coletivo, nos jogos verbais, na justaposição entre o banal e o maravilhoso, bem como na expansão das alucinações. A própria criação artística, em si, contrariando a leitura que dela costuma fazer a intelectualidade em todas as épocas, fundamenta-se mais na embriaguez do que no sentido de imortalidade. Não há criação sem originalidade e ela melhor se revela a partir de uma sensibilidade emocional fluida. O que teria levado então Elizabeth Bowen a raramente ter sido inserida no contexto das vanguardas e menos ainda do Surrealismo? Creio que antes de tudo seu absoluto sentido de independência, o que a levou a uma radical ausência de quaisquer formas de dogma. Ao mesmo tempo, as críticas ao Surrealismo que publicou nos anos 1930 davam conta da percepção de seus caminhos. Contudo, não estava em completo desacordo, uma vez que em sua escrita nos encontramos com muito do espírito do Surrealismo, desde as sutilezas psicológicas até a eliminação das fronteiras entre sonho e vigília, da magnificência da infância ao jogo fértil das provocações. Seu *verismo* vai além de um realismo ao qual importa, sobretudo, equilibrar o belo com o feio e o vulgar, mas sim, em essência, com a ousadia de relacioná-los com o instinto e a imaginação. Graças a Keri Walsh hoje é possível fazer uma leitura distinta do espírito e da letra de Elizabeth Bowen, uma surrealista que não integrou o movimento surrealista.

AMY NIMR

1898-1974 Egito



Por uma década, a partir de 1938, atua no Cairo um coletivo surrealista conhecido por sua busca incessante de desvendar os mistérios da cultura local, o que acabou por confundir-lo, no futuro, como um movimento nacionalista. Poetas e artistas lidaram intensamente com a liberdade da imaginação, sem restrições de espécie alguma. Seu nome era Arte e Liberdade, e o vínculo com o Surrealismo, no entanto, não se deu de modo dogmático, a começar pela presença ativa das mulheres, que em momento algum eram situadas como objetos de idealização erótica. Desde o princípio no movimento egípcio se destacaram criadoras verdadeiramente revolucionárias como as pintoras Amy Nimr e Inji Efflatoun, a fotógrafa Ida Kar e a poeta Marie Cavadia. Ao lado de outros criadores, elas representaram o que há de mais renovador nas artes em seu país, no que pese a rara difusão que alcançaram internacionalmente, hoje caídas em pleno esquecimento. Amy Nimr era verdadeiramente possuída por uma pintura selvagem, com imagens carregadas de expressões sombrias. Seu traço nos apanha como um choque de revelações aflitivas, corpos decifrados pela dor que emerge de silhuetas vorazes. Amy se declarava fascinada pelos aspectos escultóricos da pintura de Michelangelo, influência benéfica e marcante em seus desenhos e pinturas. Sua condição financeira lhe permitiu fornecer apoio a diversos criadores, dentre eles o romancista Lawrence Durrell, que viria depois a assinar o texto do catálogo de sua última individual, 1961, na galeria Marignan em Paris.

VALENTINE PENROSE

1898-1978 França



Valentine Penrose jamais coube no arquétipo desenhado pelo Surrealismo para a mulher, em seu papel de musa e objeto idealizado. Contrastava em muito com sua natureza dedicada às viagens pelo interior de mundos dissonantes. A ferocidade sutil de seu espírito já chamara a atenção e prefigurara a afinidade entre ela, Dora Maar, Nusch Éluar e Lise Deharme, quando convivem, 1936, com os surrealistas Man Ray, Paul Éluard, Roland Penrose e Pablo Picasso, em um hotel na baía de Cannes. Memorável encontro entre amigos que protagonizaram inúmeras aventuras no centro flamejante do Surrealismo. Valentine Penrose alcançou imenso reconhecimento graças a uma narrativa impactante dedicada à vida de Elizabeth Bathory, a condessa húngara do século XVI que se mantivera sempre jovem graças a seus banhos com sangue de mais de seiscentas virgens capturadas e mantidas até a morte no calabouço de seu castelo. A narrativa, saudada por Georges Bataille, inspirou vários filmes. Valentine escreveu outras tramas, marcadas quase sempre por um cenário de lesbianismo, além de poemas, desenhos e colagens. Agnés de La Beaumelle observa que ela era *uma figura escandalosamente bela e excêntrica do Surrealismo, celebrada pelos retratos de seu marido Roland Penrose e seus outros amigos, destacando ainda seus escritos poéticos, impulsionada por sua paixão boêmia pela natureza e seu interesse pelas ciências ocultas e filosofias orientais, que a fariam viajar e adotar temporariamente, entre outros, o hinduísmo*. Sua poesia está sedutoramente repleta de uma voracidade erótica, com pitadas que adentram os domínios do ocultismo, bem como do misticismo feminino. Igualmente sua colagem enreda-se por um cenário mágico bastante fértil. Há nela uma combinação entranhável envolvendo poema e colagem, com destaque para a refinada descontinuidade narrativa do romance-colagem *Dons des féminines*, 1951, que tem por tema acidentado suas viagens com Alice Rahon.

PEGGY GUGGENHEIM

1898-1979 Estados Unidos



Quando em 1921 Peggy Guggenheim deixa Nova York a caminho de Paris pousa na vida boemia dos cafés, com suas taças de escândalos e as excentricidades perigosas. André Breton e Philippe Soupault já tinham publicado *Les champs magnétiques* e muitas de suas imagens percorriam os círculos dos amigos artistas. Peggy, que havia pedido a Marcel Duchamp lhe ensinasse a distinguir Surrealismo e Arte Abstrata, se adaptou rapidamente à vibrante libertinagem da época. Seus primeiros passos foram dados em Paris, Londres e Nova York, abrindo galerias, visitando ateliers de artistas, investindo em alguns. Inesquecíveis a criação da galeria Art of this Century, em Nova York, e o Palácio em Veneza que ela comprou e transformou em residência e espaço cultural. Nos primeiros anos, em busca de montar sua incrível coleção de artes, que a levaria a dizer: *Não sou uma colecionadora de arte, eu sou um museu*, Peggy percorria incontáveis cidades europeias, buscando contato com artistas que a sua intuição tratava de apontar como relevantes. Logo começou a projetar vários artistas e, no ambiente surrealista, por suas mãos passaram nomes como Hans Arp, Yves Tanguy, Alexander Calder, Max Ernst – com este inclusive foi casada –, ao mesmo tempo em que adquiriu inúmeras obras de Man Ray, René Magritte, Salvador Dalí, entre outros. Ao contrário de sua filha, a surrealista Pegeen Veil, Peggy não foi uma criadora. Seu vínculo com o Surrealismo, intenso e insuperável, se deu no plano do mecenato. O escândalo maior de sua vida veio com a publicação de sua autobiografia, onde ela não evita recordar seus romances com inúmeros artistas. Acerca do Palácio em Veneza disse a crítica Allison McNearney: *Não é apenas uma das coleções principais de arte moderna do mundo, apresentando mais de 300 obras de mais de 100 dos artistas mais influentes do século XX, mas também desempenhou um papel fundamental na transformação de Veneza em uma meca da arte contemporânea*. Peggy sempre deixou seu olhar decidir tudo em sua vida: a arte, o amor, a liberdade.

LISE DEHARME

1898-1980 França



Lise Deharme foi muito mais do que Lise Meyer, a dama com a luva, personagem de *Nadja*, de André Breton. O episódio se realiza em 1924 logo após Breton haver percebido encantado a presença de Lise Deharme em uma performance que ela comparecera ao lado de Philippe Soupault. A luva de Lise foi usada como molde em uma fundição, tornando-se um dos símbolos do movimento surrealista. Isto no plano simbólico, onde reina uma dama praticamente anônima, porém no mundo tangível Lise Deharme alcançaria outro destino. Sua natureza sempre irrequieta lhe propiciou uma obra abundante e a participação em muitos projetos surrealistas, cabendo destacar a direção, em 1933, de uma de suas revistas, *Phare de Neuilly*, e o livro *Farouche à quatre feuilles*, 1954, reunião de textos seus juntamente com Breton, Julien Gracq e Jean Tardieu. Igualmente trabalhou em livros com Claude Cahun e Leonor Fini. Em um poema ela nos diz: *Os teus cabelos são aranhas negras e arranhadas / a tua testa um deserto de areia loira / o teu nariz uma onda de som / os teus dentes estão com fome / a tua boca está bem / o teu queixo / uma colina afiada / mas os teus olhos são duas crateras / de lava e abismos abertas / polvilhadas com faíscas e fogo / Os teus olhos são dois mundos perdidos*. O erotismo travesso de seus romances e o humor singularmente sombrio de seus poemas deram a Lise Deharme a relevância de uma escritora notável, sendo de todo injusto o papel que a história lhe reservou – contra o qual nenhum surrealista se insurgiu – como musa surrealista e um dos amores impossíveis de Breton.

GRETA KNUTSON

1899-1983 Suécia



A precaução elimina a possibilidade de não ocorrer o desastre. Ao descortinar o mundo surrealista, a poeta e artista Greta Knutson o fez sem restrições, e jamais encontrou motivo para descartar a tradição. Sua atuação foi intensa, mesmo que perturbada por um ambiente de vanguarda em que a mulher não encontrava reciprocidade para seus atos. Evidente que esse *estalinismo* surrealista – ela assim o descreveu, considerando Breton um *tirano* – acabou por motivar seu afastamento do grupo. Quando presente no movimento, Greta realizou uma série de cadáveres deliciosos, ao lado de Valentine Hugo, Tristan Tzara e Breton – este último considerava o jogo um modo de *libertar completamente a atividade metafórica da mente*. É possível vislumbrar em sua pintura uma decomposição das formas cubistas em direção ao maravilhoso, à percepção de um novo cenário em que as formas se amalgamam. Nela as figuras surgiam na medida em que a experiência do olhar ia lhes tecendo um roteiro. Assim como em sua vida, a criação não rejeitava as perspectivas que lhe iam sendo apresentadas pelo sentido de entrega ao mundo. Ligada ao Surrealismo, primeiramente pelo casamento com Tristan Tzara, depois por um romance com René Char, desde quando deixou a Suécia onde nascera para viver na França Greta não buscou senão uma consciência aguda e que a mesma, em essência, não se desconectasse de uma elevação espiritual. E o desenvolvimento de sua criação a revelara mais surrealista quando se afastou do movimento, quando já não era mais atingida pela impertinência do dogma. Ao isolar-se para criar – dedicando-se não somente à pintura, mas também à poesia – despertou uma marginalização de sua obra. Longe da precaução, não há como se opor a isto, o desastre também pode ocorrer.

EILEEN AGAR
1899-1991 Argentina



A obra de Eileen Agar inclui pintura, colagem e fotografia. Ela entendia que a arte deveria constituir *parte valiosa da vida cotidiana*, porém em seu caso é possível dizer que foi muito além, de modo que criar passou a representar a totalidade de sua vida, considerando o que ela mesma defendia, ao referir-se ao Surrealismo, que sua maior conquista teria sido a de um *entrelaçamento mágico entre a razão e a imaginação*.

Em sua autobiografia, *A look at my life*, 1988, Eileen recorda que jamais buscou o Surrealismo e que seu mergulho em uma experiência mais imaginativa no tocante à criação acabou por revelar uma presença surrealista que muito a impressionou. Esta foi a época em que graças a um período em Paris, acabaria conhecendo Breton e Éluard. Em seguida, de volta a Londres, se aproximaria do grupo surrealista inglês e descobriria na colagem uma fascinante forma de expressão. Também se deixou encantar pela descoberta do *objet trouvé* e logo viria a participar – rara presença feminina – da Exposição Internacional do Surrealismo na Inglaterra. De qualquer modo, mesmo que obras suas tenham constado da montagem de exposições do movimento em lugares como Tóquio, Paris, Nova York e Amsterdã, Eileen jamais aceitou ser classificada como surrealista, o que aconteceu com muitos criadores. Sua obra reflete a intensidade de um humor transbordante que ressaltava a olhos nus a sua alegria de viver.

TOYEN

1902-1980 República Tcheca



A arte não necessita manifesto. Ela é a manifestação intrínseca de seus conflitos e descobertas. Milan Kundera disse que *a única coisa que nos resta diante dessa inelutável derrota que chamamos de vida é tentar compreendê-la*. Uma compreensão que não pode ser emprestada de outro, não pode ser filiada a uma teoria, representando um papel que não foi desentranhado de cada um de seus personagens.

Compatriota de Milan, Toyen tornou a sua vida o lugar de uma perene subversão, cuja extravagância criativa, de modo incansável, provocava uma reflexão a partir de suas imagens por vezes agressivas, fruto de uma consciência inadiável de exploração da existência humana. Subversão dos valores sexuais, seus fetiches, as máscaras da hipocrisia, alusões a um prodigioso fracasso das relações humanas. Uma volúpia visceral que soube decifrar na pintura, na colagem, no desenho, de forma cortante como um enigma. Toyen foi uma das fundadoras de um grupo surrealista em Praga, nos anos 1930. Posteriormente atuaria junto a Breton e Benjamin Péret, em Paris. O erotismo teve uma ênfase reveladora em sua obra, retratando a violência contra as mulheres, a tragicomédia de um erotismo opressivo, as imagens tomadas por possessões sinistras de objetos e referências mórbidas, ao mesmo tempo em que dotadas de expressiva beleza plástica, sobretudo a pintura.

EDITH RIMMINGTON

1902-1986 Inglaterra



O mar era tudo para Edith Rimmington. Analogia misteriosa entre vida e morte, o mar como a melhor metáfora representativa do inconsciente. A sedutora necessidade de explorar a vastidão de seu próprio ser, muito além do universo ao dispor da consciência. Ela mesma descreveria o mar em uma carta como *um vasto cérebro aquático que parece guardar todos os segredos*. Edith foi pintora, poeta e fotógrafa, com uma profunda relação com o Surrealismo, o que a levou inclusive a integrar o grupo surrealista britânico, a partir de 1937. A metamorfose é um truque vital para a percepção dos sentidos de sua obra. Em uma prosa poética nos diz: *Como a fantasia nas garras do poeta é liberada pelo braço quebrado acorrentado no calo ossífero, onde os piolhos constroem um túmulo para escapar da magia do maravilhoso. Ao invés de, com o sangue da ferida, correr como o rio para o mar – oh orgasmo vida – o rio está condenado. Os bancos não transbordam e os piolhos se afogam quando o braço endurece. O olho prudente vê o substituto de seu curso venenoso de prisioneiro no túmulo cístico. Eu vejo o rosto triste e obscuro do homem ferido como um braço amputado*. A maneira como vasculhava as fronteiras entre diversas formas animadas acentuava, com precisão e mistério, as imagens fantásticas de um mundo que habitava simultaneamente as profundezas do tangível e do imaginado. A transposição de uma forma para outra, tanto em sua pintura como no poema, se dá como uma expansão de vida, o que ela destacou em um poema como sendo *o orgasmo da vida*. Tudo nela é movimento crescente, liberado como um mergulho constante em busca de uma fonte polimorfa.

MARUJA MALLO

1902-1995 Espanha



Há obras em que o melhor personagem é seu autor. E tal revelação assume conotações distintas na medida em que o artista encarna a necessidade de criação de um eu. Maruja Mallo estabeleceu uma peculiar relação entre ela e sua pintura, ao deixar-se fotografar em cenários improvisados repletos de insólitos objetos – carcaças de animais, plantas espinhentas, pedregulhos – que ao mesmo tempo singularizam a paisagem de sua pintura. Ausente da composição pictórica, ao mesmo tempo em que se percebia sua presença fantasmal na forma daqueles objetos agora metamorfoseados em esqueletos, espantalhos, animais fantásticos. Espécie de autorretrato de uma identidade em formação. Sua amizade com Salvador Dalí acentuaria esses truques provocativos, a simbologia dos disfarces na sutil tessitura de um personagem. Se dispunha a ser outra até encontrar-se, em sua criação, consigo mesma. Conviveu em Madri com quase toda a geração do 27, vindo a viajar algumas vezes com o grupo de teatro La Barraca, criado por Federico García Lorca. Época em que estudou cerâmica e cenografia. E seguiu utilizando a fotografia como espelho revelador de poses, cores e objetos que serão trasladados para sua pintura. O contato com os surrealistas se deu em Paris, 1932, logo vendo sua criação marcada por essa crescente afinidade. Há um protagonismo sacramental em Maruja, baseado na percepção de uma imagem em outra, objetos que assumem forma humana, paisagens em que distintos componentes ganham vida. No entanto, ela permanece uma rara e mesmo seu surrealismo, em especial o mergulho em uma dimensão onírica, foi muito pouco percebido e mesmo aceito.

DENISE BELLON

1902-1999 França



A fotografia é capaz de realizar o catálogo mais completo, escrupuloso e comovente que o homem jamais poderá imaginar, nos disse Salvador Dalí. Talvez o mais completo catálogo do Surrealismo tenha sido realizado por Denise Bellon, a fotógrafa apaixonada pelo movimento que tanto cobriu as exposições internacionais do movimento nos anos 1938, 1947, 1959 e 1965, como também registrou inúmeros retratos de seus integrantes. Se recolhidas em um livro único, teríamos a melhor história do Surrealismo, através do espírito de suas mostras, incluindo os bastidores das mesmas, e a performance de seus retratados. Graças ao intenso convívio com o movimento, Denise também se sentiu fascinada pela perspectiva da fotografia criativa, além do aspecto documental. Máscaras e desfigurações, nus e fragmentos anatômicos – eis onde encontrar o novelo mágico de sua criação. Seu humanismo documental também a revela como uma fotógrafa que mesmo ao lidar com fotojornalismo sempre soube ir além do simples registro histórico. Sua obra nos seduz a uma nova percepção do tempo.

ANAÏS NIN

1913-1977 França



A pessoa que revela vida e obra de Anaïs Nin se encontra na contramão da mulher-fetiche idealizada pelo Surrealismo. E esta revelação foi a sua maior *virtude* surrealista, a de recuperar o erotismo como *centro do grande mistério da condição humana*, como preconizara André Breton. Narrativa, ensaios, diários, cartas, toda a sua obra é plenamente autobiográfica e teve o mérito de evocar a perspectiva do olhar feminino sobre toda a experiência do ser. Desde o princípio Anaïs rompe com a imagem da mulher-objeto do Surrealismo e explode a caixa de preconceitos eróticos do movimento ao tocar os extremos – nisto confluindo os personagens retratados e sua própria vida – de todas as maneiras de amar, incluídos o incesto, o adultério e o lesbianismo. Se a escrita liberta, tal liberdade deve ser total, essencialmente antidogmática, o que levou Anaïs a evitar qualquer tipo de adesão aos movimentos políticos femininos, o mesmo se dando em relação ao Surrealismo, do qual se aproxima desde o começo, vindo a ter por Antonin Artaud – *o surrealista que os surrealistas renegaram* – uma especial afeição, sobre quem diz: *Sua intensidade é obscura, bastante apavorante*. A afinidade entre ambos poderia ser descrita como a irradiação de uma loucura, a loucura intensa de ser.

CHRISTINE BOUMEESTER

1904-1971 Indonésia



Colagens, óleos, litografias, desenhos, aquarelas, toda a obra de Christine Boumeester parece bailar diante de nosso olhar. O ritmo de sua plástica define a presença de modulações sugestivas, delicadas passagens de cores e formas, em atmosfera quase onírica. Casada com o gravador Henri Goetz – que ela conheceu em Paris, para onde se mudou, em meados dos anos 1930, após residência em Amsterdã, cidade onde realizou sua primeira individual –, o casal descobre no Surrealismo uma significativa afinidade que definiria sua linguagem. As relações resplandeciam: Picasso, Breton, Éluard, Wilfredo Lam, Hans Arp. Com a chegada da 2ª Guerra Mundial, Christine e Henri se recolhem na pequena Carcassonne, ao sul da França, e ali se encontram com alguns integrantes do grupo surrealista belga (Raoul Ubac, René Magritte, Louis Scutenaire) e, juntos, fundam a revista *La main à plume*, que resistirá de 1941 a 1944. Após este período Christine realiza uma série de exposições e é celebrada pela crítica como uma relevante artista abstrata, embora essa abstração seja fruto não de uma evasão de sentido, mas antes do recorte de uma paisagem onírica onde a artista busca precisar novos valores imaginários.

ALICE RAHON

1904-1987 França



A biografia de Alice Rahon está repleta de registros inovadores. Nos primeiros anos 1930, então casada com Wolfgang Paalen, descobre o Surrealismo, que será determinante em toda sua vida. E abre-se também um mundo de viagens, dentre os quais o período que passou na Índia juntamente com Valentine Penrose. A partir daí as viagens se multiplicam e conhece Alasca, Canadá, Estados Unidos, Líbano e México. No México estreitou relações com Frida Kahlo e teve influente presença no surgimento de uma arte abstrata naquele país. Tal influência se reforça com a utilização de algumas técnicas singulares, tais como areia na composição de texturas e o sgraffito, técnica usada em pintura, cerâmica e vidro, que consiste em abaixar uma superfície preliminar, cobrindo-a com outra, logo arranhando a camada superficial de tal maneira que o padrão ou forma que emerge é da cor mais baixa. Poeta e pintora, Alice também realizou desenhos e colagens, além de inúmeros objetos e seu peculiar interesse pelo teatro de fantoches. Porém a marca mais relevante se encontra em seus óleos e poemas. Recordando uma de suas primeiras viagens, às cavernas de Altamira, chegou a declarar que *na época pré-histórica, a pintura fazia parte do reino da magia; era a chave para o invisível... como o xamã, a sibila e o bruxo, o pintor tinha que praticar a humildade para poder compartilhar a manifestação dos espíritos e das formas*. Sua atuação no Surrealismo inclui as ilustrações que fez para o livro *Lettre d'Amour*, 1944, de César Moro, e a criação, ao lado de Paalen, da revista *Dyn*, nos Estados Unidos, que contará com seis edições até 1945. Em 2009 o Museu de Arte Moderna, do México, realizou expressiva retrospectiva de sua obra.

GRETE STERN

1904-1999 Alemanha



Quando fazemos migrar o conteúdo de um sonho para o interior de outro o instantâneo que ali descortinamos figura uma realidade antes de improvável imaginação. Revelações do impensável, cuja sequência certamente nos conduzirá ao tear de um atlas de uma vida constantemente reinventada. A fotógrafa Grete Stern aceitou um insólito desafio, o de fotografar sonhos dentro de sonhos. Nascida na Alemanha, inicialmente vinculada à Bauhaus, nos anos 1930 vai residir na Argentina, onde monta um estúdio fotográfico e dedica-se a uma variedade de registros: retratos, pesquisas antropológicas, anúncios publicitários. Em 1948, recebe convite para integrar equipe de criação de uma nova revista, *Idílio*, destinada a um público juvenil feminino. Haveria ali uma página dedicada à análise de sonhos de leitoras. Grete teria que ilustrá-los. Foi além e recorreu às técnicas da colagem e da fotomontagem para a realização de uma série de imagens que resultaram em uma narrativa singular expressiva tanto dos sonhos isolados das jovens argentinas quanto da dramatização psicológica de toda uma época, cujo repertório essencial era a condição que enfrentava a mulher. Ao chafurdar naquele mapa de um inconsciente coletivo, como preconizara o Surrealismo, Grete foi criando um mundo sombrio, opressivo, angustiante, tragicômico onde se multiplicavam imagens como trens-serpentes, mulheres-sisifo, mulheres convertidas em pássaros engaiolados, corpos de abajur, conteúdos de frascos de perfume, marionetes ociosas, ponteiros de relógio... *Um mundo criado pela força do espírito e do sonho*, como diria Tristan Tzara acerca da colagem.

JANE GRAVEROL

1905-1984 Bélgica



O espaço deve ser entendido pela arte como a renovação permanente da mobília do espírito, evitando assim o conflito da multiplicação de si mesmo. Tal compreensão reúne em seu íntimo a sensualidade das desproporções físicas e a dimensão poética da imaginação. Dar à beleza um sentido de vertigem provocativa, longe da vitrine conceitual, evocando os truques de um trompe l'oeil que exceda os limites do sonho e da vigília. A pintura de Jane Graverol se encontra possuída por essa premonição de efeitos que não desejam propriamente enganar o olho, mas antes avivar a percepção. Enquadramento alegórico, variações simbólicas, universo poético desmedido, vultos sobrenaturais, tais signos invadem a obra de Jane e lhe dão uma gravidade singular. Ela recorda ter sempre vivido *uma dupla existência, o sonho profundamente misturado com o que é chamado de realidade diária*, o que resulta na criação como um convite à interpretação do mundo. Em sua relação com o Surrealismo, teve papel destacado na criação de duas revistas belgas nos anos 1950, *Temps Mèlés* e *Les Lèvres Nues*, ao lado de artistas como Paul Nougé, Camille Goemans, René Magritte e Louis Scutenaire. Este último observou que *as imagens que Jane Graverol nos propõe são as chaves da porta dos sonhos, a porta de um quarto de sonho onde se caminha sozinho com facilidade e prazer perfeito*. Ela mesma diria que entendia o Surrealismo como *a procura de um passado indefinível em direção ao infinito que estamos loucamente buscando sem alcançá-lo*, o que não deixa de ser uma aposta na ilusão de perspectiva como a melhor fonte de significados de um espírito dedicado a não se repetir.

IRÈNE HAMOIR

1906-1944 Bélgica



O humor sempre foi um dos mais eficazes truques da criação, tendo ganho no Surrealismo uma lente muito peculiar de desmascaramento de todas as formas de conciliação com a realidade. Ambientado no que Aldo Pellegrini situa como revelação de *uma máxima ação corrosiva do espírito* – ou mais precisamente *uma rebelião superior do espírito*, como preferia León Pierre-Quint –, na escrita de Irène Hamoir – tanto o poema quanto a prosa narrativa – o humor atua de modo devastador e gracioso, onde ela própria participa do riso que explora, inclusive como personagem, como é o caso de Kinky no romance *Boulevard Jackmain*, 1957. Sua relação com o Surrealismo data da juventude, quando conhece Louis Scutenaire, com quem se casa e integra o grupo surrealista belga, ao lado de Paul Nougé, René Magritte, ELT Mesens, entre outros. Ao final dos anos 1960, o casal se afasta do movimento, descontente com o que chamariam de *ritual surrealista*. Louis diria, entrevista de 1969, que o automatismo acabara por se tornar *uma espontaneidade pré-fabricada*. Independente desse desencanto compartilhado com o marido e apesar do raro reconhecimento alcançado em vida, Irène foi uma das vozes femininas mais relevantes do Surrealismo e a altura de seu humor certamente lhe exigiria a presença em uma edição ampliada da *Anthologie de l'humor noir*, 1939, de Breton.

NUSCH ÉLUARD

1906-1946 França



René Char e Paul Éluard flanavam pelas ruas do centro de Paris, em 1930, quando foram atraídos pela beleza de Nusch, nascida Maria Benz, com quem conversaram fascinados e logo a apresentaram a seus amigos surrealistas. Pouco tempo depois ela se casaria com Paul, assumindo o sobrenome Éluard, com o qual ficaria conhecida, como musa e modelo, ela que antes havia trabalhado como atriz, acrobata e assistente em sessões hipnóticas. A afinidade com o Surrealismo foi imediata, tendo sido retratada por Picasso, Dalí, Miró, Lee Miller e Man Ray, descobrindo também sua veia criativa, através da feitura de colagens, em grande parte nus que se desdobravam em perspectivas eróticas ousadas em meio a corpos multiplicados. A curiosidade é que este trabalho criativo, atribuído a Paul Éluard, só foi reconhecido como dela após a sua morte. Outro capítulo lamentável da biografia de Paul é que oferecia aos amigos a própria mulher como um presente sexual. Chantal Vieuille, ao escrever a biografia de Nusch, afirma: *O surrealismo não inventou Nusch. Foi Nusch quem, pela sua presença, se impôs ao surrealismo, com alguns argumentos entre os quais uma presença doce, um sorriso radiante e mãos suaves.* Ao caminhar pelas ruas do centro de Paris, 1946, ela tomba morta abruptamente, tomada por um derrame cerebral. Nusch entraria e sairia de cena pela mesma inesperada porta de um cenário mágico.

ITHELL COLQUHOUN

1906-1988 Índia



A obra variada de Ithell Colquhoun inclui pintura, colagem, narrativa, ensaio, diário e poesia. Em um de seus livros, *The mantic stain*, ela aborda algumas técnicas que desenvolveu, a exemplo da grafomania entópica, que ela entendia como *o tipo mais austero de abstração geométrica*, espécie de radicalização do automatismo por ela levado ao extremo. Ithell inventou algumas técnicas surrealistas, sendo uma delas a *parsemage*, em que se espalha numa superfície de água o pó de carvão ou giz colorido, para que seja desnatado e então se passa levemente um papel, preferencialmente cartão duro, sobre a mesma superfície, revelando imagens fortuitas. *The mantic stain* é um dos raros livros teóricos sobre o Surrealismo escrito por mulheres. Embora tenha participado do grupo surrealista britânico – do qual acabou sendo expulsa por recusar afastar-se de outro grupo ao qual pertencia, de estudos do ocultismo –, Ithell sempre se considerou uma artista independente, tendo sido também uma das surrealistas que mais extensivamente experimentou diversas técnicas. Seus conhecimentos de ocultismo e prática mágica, cujo interesse havia sido despertado desde a adolescência a partir da leitura de um livro de Aleister Crowley, deram à sua obra um caráter alquímico, onde os processos automáticos, explorando sempre uma coincidência dos opostos, revelam uma sexualidade oculta que une mulher e natureza.

EMMY BRIDGWATER

1906-1999 Inglaterra



Duas grandes poetas inglesas ligadas ao Surrealismo foram Emmy Bridgwater e Edith Rimmington. Poetas e artistas plásticas, as duas se conheceram quando Emmy passa a integrar o grupo surrealista de Londres, do qual já fazia parte Edith. Amigos de Emmy, o artista Conroy Maddox e o crítico Robert Melville, trataram de apresentá-la a Roland Penrose. Logo em seguida, 1942, Emmy contribuiu para a uma revista surrealista chamada *Arson*, que tinha na direção Toni del Renzio. Este ficou impressionado com sua criação, o modo como desentranhava as imagens mais viscerais possíveis. Quando em 1947 André Breton selecionava as obras que iriam compor naquele ano a última grande Exposição Internacional do Surrealismo, em Paris, tratou de ali inserir uma obra de Emmy Bridgwater. Explorando os ambientes mais recônditos do subconsciente, quase sempre em traços afeitos ao automatismo, sua obra tanto plástica (pintura e colagem) como poética, permaneceu fiel aos preceitos surrealistas, mesclando humor negro e paisagens oníricas. De sua poesia, se poderia dizer o mesmo que Robert Melville referiu em relação à sua pintura: *embora oníricas em sua ambiguidade, são documentos realistas de uma região de fantasias, esperanças e desejos obscuros onde poucos ficam para observar e menos ainda ali permanecem.* Ao longo de sua vida participou de diversas exposições, porém jamais publicou um livro de poemas.

GERTRUDE PAPE

1907-1988 Holanda



Ao reunir semanalmente em sua casa poetas e artistas – em Utrecht, Holanda, começo dos anos 1940 – a poeta Gertrude Pape animaria não apenas a criação da lendária revista *De Schone Zokdoek*, mas de um círculo de amigos vinculados espiritualmente ao Surrealismo com destacados desdobramentos na cultura holandesa. Gertrude teve seu primeiro contato com o movimento surrealista através de sua Exposição Internacional em Amsterdã, 1938. Logo lhe despertaria interesse de divulgá-lo entre seus pares. Sua iniciativa a situaria como a verdadeira fundadora do Surrealismo na Holanda. Seu primeiro livro de poemas, *Verses by a female Robinson Crusoe*, foi publicado em 1944 sob o pseudônimo de Evelyn Palmer. Apesar de sua insistência em manter-se na clandestinidade, recusando-se a ser entrevistada e mesmo considerando seus poemas e desenhos sob uma perspectiva menos relevante, ou uma criação apenas para a sua diversão, Gertrude foi uma grande inspiradora do Surrealismo em seu país. Em minha correspondência com Laurens Vancrevel, ele me disse haver conhecido Gertrude e que seu humor era encantador: *ela tinha uma mente muito engraçada*. Casada com outro surrealista, Theo van Baaren, quando ela ficou de cama gravemente enferma e já sem fala, isto em 1988, ele a cada dia criava um poema para ela, um total de 161 poemas, até o dia de sua morte. Gertrude Pape, além de poemas, também criou desenhos, decalcomanias e colagens.

LEONOR FINI

1907-1996 Argentina



Corpo e disfarce constituem a fonte do maravilhoso e da sedução na obra de Leonor Fini. Aos 13 anos de idade ela frequentava o necrotério de sua cidade, onde estudava detalhadamente a anatomia dos cadáveres. Posteriormente faria o elogio do disfarce como sendo um *ato de criatividade* que guardava em si um potencial de revelação da existência. A correspondência entre corpo e disfarce – o apetite de Leonor por essas fontes era insaciável – imprimiu em sua pintura uma autenticidade apaixonante, um teatro de máscaras ambíguas e movimentos sedutores em que os personagens agiam como síntese de ocultação e revelação. De acordo com Xavière Gauthier, *o universo de Leonor Fini surpreende, porém a sua estranheza é familiar e suave, ao mesmo tempo em que inquietante. É um lugar esquecido cuja lembrança nos invade de um só golpe.* Ligada ao Surrealismo em essência, não jamais aceitou integrar o grupo ou ser tratada como surrealista, embora tenha mantido amizade com vários deles. Chegou a dizer que não suportava a misoginia de André Breton, mas o que a deixou fora do movimento foi mesmo seu sentido de liberdade. Foi também escritora, designer e ilustradora. Criou figurinos para balés, óperas e peças teatrais. Ilustrou obras de Poe, Baudelaire e Sade. Ainda na infância se deliciava desmontando e remontando bonecas, usando perucas, maquiagens e velhas máscaras de carnaval. Desde ali, o princípio de sua poética. A busca incontida de um ser em outro, uma coisa em outra, a permanência desse espírito profundamente misterioso das transformações.

DORA MAAR

1907-1997 França



A fotografia foi a pedra melhor polida no cenário criativo de Dora Maar, e sua primeira fonte de expressão artística, abrindo um afluente relevante nas colagens que viria a realizar posteriormente. A poesia a acompanhou a vida toda como um mistério que relutava vir a público. Quanto à pintura e à gravura, basicamente surgem após o doloroso rompimento com Picasso, com quem vivera por 10 anos. O final do romance – época bastante tumultuada e opressiva em que Dora atuou como modelo do artista –, foi desestabilizador, e refletiu fortemente em sua criação, trazendo à luz, em lugar da ousadia de suas fotomontagens, paisagem angustiante de gravuras e pinturas. A aproximação do Surrealismo se deu anterior ao conhecimento de Picasso, período mais expansivo de suas colagens, algumas delas com uma fascinante sugestão erótica. Amante de Georges Bataille e amiga bem próxima de Jacqueline Lamba – no início dos anos 1930 ela dividiu estúdio com Brassai, imenso fotógrafo surrealista –, seu envolvimento com os ideais do movimento foi intenso e a estranheza perturbadora de suas fotos despertou a atenção de muitos integrantes do grupo parisiense. Dora registrou retratos de vários deles. Grande parte de sua obra, no entanto, acompanhou o espírito de reclusão que se abateu sobre ela, inclusive a poesia, à qual Dora se referia como *um segredo que permanece um segredo até para mim*.

REMEDIOS VARO

1908-1963 Espanha



A força criativa de Remedios Varo está no traço visceral com que evolui suas figuras e cenários: o modo como designa o argumento das obras. Desenho e pintura a acompanham desde a infância. O traço, no entanto, forjou melhor a arquitetura das representações alegóricas do que a cor, o que nos permite ver em sua pintura uma espécie de mística do traço. Misticismo que se revela como uma peregrinação pelos interiores sinuosos da alma humana, sua pintura nos conduz por um labirinto renascentista, onde a respiração do tempo não permite retorno, nos leva sempre adiante. A vida de Remedios seguiu esse mesmo trajeto. Sua relação com o Surrealismo – essa *maneira de comunicar o incomunicável* – foi intensa, mais no espírito selvagem do que na formalidade da letra. Posteriormente ela diria, sobre seu convívio com os surrealistas: *Eu estava junto com eles porque sentia uma certa afinidade. Hoje eu não pertença a nenhum grupo; eu pinto o que me ocorre e é tudo.* A seu respeito escreveu a poeta Eunice Odio: *Remedios vive, perpetuamente, no relato do que ocorre nessas zonas onde o homem entra em comunicação com a divindade e onde os seres divinos tocam a inteligência e o coração, do homem, chamando-o insistentemente.* No período em que esteve com Benjamin Péret viveu no México, ali permanecendo quando este regressa à Europa. Segundo ela, o México lhe daria a tranquilidade imperativa para avançar em seus estudos alquímicos, fonte dessa expansão da consciência que expressou em sua obra, uma das mais autênticas do Surrealismo.

GERTRUDE ABERCROMBIE

1909-1977 Estados Unidos



Quando entramos na casa de Gertrude Abercrombie, nos sentimos em uma ampla festa dos sentidos, onde a liberdade recorta seus esvoaçantes símbolos e contagia a todos. Gertrude fez de seu espaço um abrigo onde reunia os amigos, artistas ou não. Um deles, o pianista Richie Powell, captou plenamente sua saltitante alegria de viver, na composição que lhe dedicou: *Gertrude's bounce*, a efervescência do bebop, por ela antecedido, na pintura, sugerida como uma *bop art*, ambiente formado pela pulsação constante de pequenas notas, em seu caso, a projeção de incontáveis pinturas de pequena dimensão. Gertrude trazia em seu íntimo o ritmo intenso do jazz, e em sua obra plástica os deslocamentos de cena de suas figuras, assim como os inesperados destroncamentos ou fragmentação das mesmas, refletem igual fraseado. No entanto, encontra-se ali o cenário misterioso de um personagem central, ela própria, cujo íntimo revela uma atenção crítica ao mundo em que vive. Leveza rítmica e densidade temática celebram feliz conjunção. Gertrude entendia o surrealismo como um modo de alterar forma e sentido do que via. A aparência sobrenatural de algumas obras evidencia seu desejo de reconstrução permanente da realidade.

JACQUELINE LAMBA

1910-1993 França



Ao dizer, poucos anos antes de sua morte, que seu interesse pelo Surrealismo não foi senão um modo de agradar a André Breton, com quem se casara em 1934, Jacqueline Lamba o fez motivada muito mais pela pesada recordação de uma época em que se sentiu muito sufocada pela convivência com alguém que a tratava como um objeto de culto amoroso, do que por ausência de afinidade com o Surrealismo. Um olhar sobre sua obra confirma esta minha percepção, inclusive a pintura posterior à sua vida entre surrealistas. Biografia carregada de conflitos, desde a infância em que se veste com aparência masculina e se refere a si mesma como Jacko – reflexo da consciência que teve da decepção de seus pais que queriam um filho homem –, passando pelas perseguições políticas, a decepção com Breton – que teria destruído suas obras quando ela retorna à França em meio à residência do casal nos Estados Unidos –, até os anos finais de isolamento, Alzheimer e um derrame fatal. As semanas passadas na Martinica, ao lado de Breton e do casal Suzanne e Aimé Césaire, os passeios, a escritura de um pequeno manifesto que acabaria se perdendo, as conversas em torno do Surrealismo e da revista *Tropiques*, todo esse fervilhar de ideias e paixões compartilhadas é possível compreender como um dos momentos mais ricos em sua vida. Contudo, as pistas foram apagadas e Breton, ao publicar o livro *Martinica, charmeuse de serpents*, sequer a menciona. Jacqueline posteriormente se casaria com o escultor estadunidense David Hare, surrealista, que inclusive ajudaria financeiramente a revista *VVV*, quando então se publica pela primeira vez pinturas suas.

STELLA SNEAD

1910-2006 Inglaterra



Na pintura de Stella Snead encontramos uma mescla rara de humor sinistro com uma paisagem fantástica a revelar a densa perturbação de uma biografia tecida a fios de viagens inúmeras e uma profunda depressão. Stella percorreu as trilhas interiores e exteriores através das quais moldou a sua percepção do mundo, o que se deu de forma agilíssima em deslocamentos de trens, barcos, navios, caminhões de correio, ônibus, perambulações fascinantes, em meio a romances achados e perdidos, e uma, segundo ela, inexplicável negligência em relação à própria obra, não no tocante à criação, mas sim no que diz respeito à guarda das pinturas, colagens e fotografias. Viveu nos Estados Unidos, na Inglaterra, na Índia; esteve no México, em Cuba, Jamaica, Ilhas Canárias; recordava fascinada uma viagem por terra, da Turquia à Índia. Seu surrealismo foi forjado na companhia da doença que lhe perseguiu a vida inteira e esse eletrizante roteiro de viagens. Ela mesmo disse: *Eu sempre gostei de viajar sem reservas*. Aluna de Amédée Ozenfant, amiga de Leonora Carrington – a descrevera como *linda, com olhos intensos e travessos* –, chegou a frequentar os círculos surrealistas em Nova York. Em 1949 expôs em Londres, em galeria do poeta belga ELT Mesens, também ele surrealista – *grande parte de meu trabalho realizado no Novo México seria mostrado internacionalmente pela primeira vez*. Expôs algumas outras vezes, na Inglaterra e nos Estados Unidos. Com o tempo foi perdendo o paradeiro de suas obras, ocasionalmente sabendo da venda de algumas delas, várias tendo sido roubadas. Como havia, em dado momento, fotografado algumas delas, um dia resolveu pintar variações a partir do registro fotográfico. Seu nome está indiscutivelmente ligado ao Surrealismo, porém jamais integrou nenhum grupo surrealista.

DOROTHEA TANNING

1910-2012 Estados Unidos



Leio sempre com apreensão o recorrente entendimento crítico que afirma que um dado artista, apesar de sua aproximação inicial do Surrealismo, acabou *desenvolvendo um estilo próprio*. René Magritte tão bem lembrara que *o estilo não é um fim, é um resultado*. Além disto uma das valiosas conquistas do movimento foi exatamente a de abolir as cadeias do estilo. Postas lado a lado, o que há de comum entre as obras de Yves Tanguy, Toyen e Dorothea Tanning?

No entanto, por mais distintos que sejam seu estilo, a presença do Surrealismo se dá em cada uma delas, em especial no espírito, ou seja, o humor, como mergulham nas vertentes oníricas e no caudal do maravilhoso. Dorothea foi pintora, escultora, romancista e poeta. Ao visitar a exposição surrealista no Museu de Arte Moderna em Nova York, 1936, confirma fascinada que era exatamente aquilo que tinha sempre feito. Viajou então a caminho de Paris, porém ao chegar lá o Surrealismo já havia se dispersado pelo mundo em face da guerra. Paris era então uma cidade quase deserta. Retorna aos Estados Unidos e ali conhece Max Ernst, com quem se casa e vive até a morte do artista. O Surrealismo, que havia surgido em sua vida como uma confirmação, com o tempo se torna, aos olhos de Dorothea, *um pouco artificial*. Longeva, morreu aos 101 anos. Pouco antes, mesmo acometida por um AVC, pintou uma série de flores carnudas com uma transbordante intensidade erótica. O Surrealismo sempre esteve entranhado em Dorothea em estado absolutamente natural.

SHEILA LEGGE

1911-1949 Inglaterra



Certa vez o escândalo se chamou Sheila Legge e caminhava pela Trafalgar Square em Londres, 1936, em uma performance que surpreendia os passantes, como parte da abertura de uma Exposição Internacional do Surrealismo. Sheila tinha o rosto completamente envolto por um arranjo de flores em um majestoso tom de vermelho, contrastando com o longo vestido branco e o negro das luvas, cinto e botas. Seu personagem saltava de uma tela de Salvador

Dalí, *The flowering of inspiration (Gala en fleurs)*, tornando-se um desses personagens carismáticos do Surrealismo. A jovem inglesa Sheila, aos 24 anos, escreve ao surrealista David Gascoyne, fascinada com a leitura de seu livro, *A short survey of Surrealism*, 1935, e lhe dizendo que podia contar com ela para a formação de um grupo surrealista na Inglaterra, o que acabou ocorrendo. Sheila, que teve no ano seguinte seu rosto desenhado por Man Ray, atuou na preparação da referida exposição, embora ao final ela tenha sido identificada apenas como o Fantasma Surrealista da performance na praça londrina. Suas fotos, realizadas por Claude Cahun, incluem variações em que Sheila aparece com uma perna protética em suas mãos ou segurando uma costeleta de porco. Impossível dizer se a ideia dessa performance tenha sido dela ou de David. É fato que seu personagem estabeleceu um paradigma da ousadia provocativa do Surrealismo, mesmo que ela, Sheila, tenha se convertido, ao final, apenas em um fantasma surrealista.

ISABELLE WALDBERG

1911-1990 Suíça



Genuína tecelã de mistérios e volumes sedutores, em suas esculturas Isabelle Waldberg multiplicou o sentido de nossas inquietudes em relação à vida. A eloquência de sua fiação, desnuda ou revestida, gerava formas que nos desafiavam a própria expressão do ser. A sua trama existencial, que explodia do cenário demiúrgico em que criava, excedia a representação e se misturava ao desejo de decifração do olhar, em uma tessitura gnóstica que nos levava do imaginário ao real. Fiação devoradora que se põe a bailar diante de nós. Sua amizade com Georges Bataille a levou a participar, como única mulher ali presente, do grupo em torno da revista *Acéphale*. Em 1992 é publicado o livro *Un amour acéphale*, sua correspondência com o marido Patrick Walberg – notável estudioso do Surrealismo –, no período 1940-1949. Época em que se muda de Paris para Nova York, vincula-se ao Surrealismo, mas sobretudo encontra em Duchamp uma afinidade estética que lhe propiciaria algumas referências dele em sua obra. O diálogo amoroso entre abstração e figura em sua escultura desnortearia a ideia de classificá-la como surrealista ou não, naturalmente uma falsa questão. Isabelle foi, isto sim, uma criadora irrequieta, experimentando uma variedade de técnicas e materiais, plenamente identificada com o Surrealismo.

ALINE GAGNAIRE

1911-1997 França



Quase que de imediato ao surgimento do *Primeiro Manifesto do Surrealismo*, 1924, começaram a eclodir grupos surrealistas em várias partes, primeiramente na França, porém logo o movimento tomaria seu natural curso internacional, motivado tanto por afinidades quanto pelo entendimento de que era preciso projetar novas visões do que fora preconizado por Breton e seus companheiros de viagem. Aline Gagnaire integraria um desses grupos na França, *Les Réverbères*, 1938, que publicaria cinco números de uma revista homônima. Logo seria a vez do grupo em torno de outra revista, *La main à plume*, no mesmo ano. O Surrealismo na obra de Aline – desenhos, caligramas, colagens, objetos, pinturas – se encontra mesclado com suas descobertas da arte bruta e o interesse pelo zen-budismo, variedade que alcançou graças a um peculiar sentido de humor. Em sua criação cabe destacar os pictogramas, em que as letras se distorcem em uma aspiração metamórfica que busca, como bem lembra a crítica de arte Aline Dallier-Popper, a ousada configuração de *um grande códice secreto*. O fascínio que lhe exerceu a ideia de uma pintura da escrita veio da paixão pelas formas opostas, a magia de objetos que entrecruzam funções e sentidos e um imaginário transbordante que daria a cada silhueta entrevista a fluidez de vislumbres que a todo instante alteram as perspectivas do olhar.

LOUISE BOURGEOIS

1911-2010 França



Para os amantes do acaso objetivo – essa manifestação da necessidade do espírito –, cumpre recordar que a primeira residência de Louise Bourgeois foi justamente no mesmo prédio da Galeria Gradiva, de André Breton, na Paris dos anos 1930. Mesmo que posteriormente ela tenha considerado o Surrealismo um anátema – explicava que *os surrealistas fizeram piada de tudo. E considero a vida uma tragédia* –, cabe sua identificação com o movimento, na linha de uma criatividade excêntrica que o identifica, embora jamais tenha feito parte do mesmo. Louise foi muito hábil na relação com esse *anátema*. Seu sentido de criação foi voraz, dotado de uma volúpia experimental, das torres fálicas ao labirinto da memória de sua infância, dos tentáculos realçados de um humor lancinante aos corpos soterrados em si mesmos por suas funções domésticas, tudo nessa brilhante escultora era motivo para sua insurgência – por mais que ela declarasse a firme busca de um apaziguamento –, para o indisfarçável encantamento de seu espírito. A frondosidade de seu erotismo foi marcante na realização das mais relevantes instalações da controversa arte contemporânea. O que Louise apontava como um exercício de memória também o foi entranhável fonte de pressentimentos, resultado de uma visão aguda da realidade que ela soube constantemente reinventar com os instrumentos de sua imaginação criadora.

RACHEL BAES

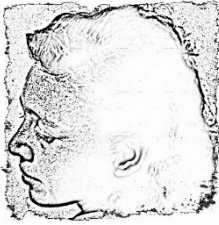
1912-1983 Bélgica



Considerada por René Magritte como uma encarnação de Shéhérazade, a influência do Surrealismo na obra de Rachel Baes se dá no início dos anos 1940, após a turbulência em sua vida gerada pela execução de seu amante, Joris van Severen, por sua complexa relação com a política. Nas reiteradas estadias em Paris, Rachel conhece Paul Éluard, André Breton e Max Ernst, o que a leva a uma aproximação com integrantes do grupo surrealista belga, principalmente René Magritte e ELT Mesens, sem que isto venha a implicar em filiação ao movimento. A atmosfera sombria dos cenários onde insere os personagens de suas pinturas – quase sempre mulheres, com vestidos labirínticos e olhares furtivos – configura uma estranheza que, no entender da crítica, acaba por situá-la como prenunciadora da arte pop, em parte pelos cenários retorcidos e as alegorias oníricas e sarcásticas. Sua última década de vida a encontrou bastante isolada de tudo, em uma cidade do interior da Bélgica, sem que até então fosse compreendida a íntima relação de sua obra com o Surrealismo. Olhando como suas mulheres se movem pelo interior de suas casas ou mesmo em seu aparecimento fora delas, é impossível não perceber o plano de uma imagem onírica, a configuração de uma realidade sonhada, a colagem perturbadora do desejo, com seus jogos e – como ela própria intitula uma das obras – seus *exercícios espirituais*.

KATI HORNA

1912-2000 Hungria



Uma peculiar configuração do mundo aguardava por ser lida pela lente de Kati Horna, e tal configuração atendeu a dois princípios – fotojornalismo e imagens encenadas – que aparentemente antípodas fluíram a caminho de uma síntese reveladora. Tanto nas fotos de guerra, em seu caso a Guerra Civil Espanhola, quanto na impactante narrativa de seus cenários montados, havia um jogo de ocultação em que rostos, corpos, máscaras protagonizavam a agonia de seus personagens. A configuração algo exótica que encontramos em suas imagens surrealistas – um dos exemplos maiores é a série *Ode à necrofilia*, 1962 – se irmana com a inaceitável violência registrada em cenas devastadas pela guerra. Um rasgo na liberdade, no esplendor da existência. Kati se insere entre os fotógrafos húngaros exilados em Berlim, onde se aproxima da escola Bauhaus, logo migrando para Paris – o reencontro com o fotógrafo Robert Capa, velho amigo de infância, reforça a identificação de uma voz própria, ligada ao Surrealismo e à criação de uma imagem que revele uma síntese do desconhecido –, e finalmente para o México, onde a amizade com Remedios Varo, Benjamin Péret e Leonora Carrington amplia a representação surrealista em sua obra.

MÉRET OPPENHEIM

1913-1985 Alemanha



O princípio da imaginação ativa redescoberto por Carl Gustav Jung identifica a estética de Méret Oppenheim, em especial nas analogias que buscou entre sonho e formas ambíguas. A versatilidade dos símbolos por ela criados destaca a condição plurissignificativa da criação, enlaçando os mundos visível e invisível, consciente e inconsciente. Como defendia Jung, não se tratava simplesmente de romper o laço que interditava tais forças aparentemente opostas, mas antes de criar perspectivas de convivência entre ambas. A obra de Méret está profundamente marcada pelo paradoxo, lidando com o deslocamento de conceitos, a alteração de funções, a transcendência das formas. Tais características a levaram a sugerir um olhar distinto sobre o lugar imposto à mulher em sua época, distinto e ousado, desarticulando os vícios da linguagem e mostrando que era possível redimensionar os domínios em curso. Sua aproximação do Surrealismo se deu no início dos anos 1930, quando conheceu Alberto Giacometti e Hans Arp, que logo a apresentaram a Breton e outros surrealistas. Plenamente identificada com o movimento, por três décadas participou de várias atividades e exposições, logo se afastando – sem que se caracterizasse uma ruptura –, por entender que a liberdade de criar não pode se sujeitar a um dogma, e tanto ela quanto sua obra estavam demasiado impregnadas de uma classificação que lhe era limitante. Ela tinha sempre em mente as palavras de Jung: *A criação de algo novo não é realizada pelo intelecto, mas sim pelo instinto lúdico, por necessidade interior*. Assim como o Surrealismo evocava uma perspectiva de ir mais além da realidade, Méret entendia que ela deveria ir mais além do Surrealismo, que este seria inclusive o caminho que o próprio Surrealismo deveria tomar.

XENIA KASHEVAROFF

1913-1995 Estados Unidos



A vida de Xenia Kashevaroff aos poucos foi se convertendo em silêncio, um silêncio que talvez deva mais do que o suspeitado a seu primeiro marido, John Cage. Os dois se casaram em 1935 e a imprecisão de dados sugere que viveram juntos por 10 anos. Xenia era pianista e percussionista, tendo se apresentado no conjunto de percussão de John por todo o período que durou o casamento. Desde quando se conheceram ela o ajudou a encontrar velhos objetos, sobretudo metálicos, que pudessem funcionar como instrumentos musicais. Os dois eram fascinados pelos estímulos sonoros do acaso, que logo definiram como princípios de uma *beleza inesperada*, e certamente a colaboração envolveu partituras conjuntas, embora seu nome não apareça em nenhuma delas. Tudo entre Xenia e John se converteu em inexplicável silêncio. Nos escritos autobiográficos deste não há uma única menção ao nome de sua primeira mulher. Assim o assunto se encerrou. Xenia era também artista plástica e entre suas obras identificadas se encontram alguns móveis de madeira e tecido. Projetou o figurino do balé *Ophelia*, de Jean Erdman. Pousou para um ensaio fotográfico de Edward Weston. Teve uma única exposição individual. Colaborou com Marcel Duchamp em seu ousado projeto *La boîte en valise*. Recordada em raros momentos, em um deles por Penelope Rosemont, que a considera, graças a seus móveis, uma vanguardista do Surrealismo na escultura, Xenia Kashevaroff se encontra mais do que imaginou nas mãos do acaso, à espera de uma improvável recuperação de sua obra.

MATSI CHATZILAZAROU

1914-1987 Grécia



A intensidade erótica da poesia de Matsi Chatzilazarou tem por base a descoberta de um louco amor ao lado do também poeta Andreas Embirikos. Com o espírito ferido por duas baixas afetivas, a morte dos pais e dois casamentos fracassados, Matsi busca um mínimo de equilíbrio na psicanálise, passando a ser tratada justamente por Embirikos. Contrariando a ética das relações entre médico e paciente, o casal mergulha na fortuna de uma amorosa voragem espiritual que acaba resultando em notável experiência poética e erótica. A magia desse encontro descobriu em Matsi uma voz multifacetada, seja pela singularidade de sua poesia, seja pelas experiências com desenhos e fotografias. Sobre sua poesia, escreveu Liana A. Maragou: *sua escrita vem como uma torrente, abraçando toda a tensão da paixão, do desejo, do amor carnal que se transforma em um estado sonhador e que se deixa incorporar pelos elementos da natureza e os animais selvagens, a fim de se manifestar com a aspereza de uma natureza impaciente que quer provar tudo.* O exílio em Paris lhe permite conhecer sítios e artistas ligados ao Surrealismo, por indicação de Embirikos, de tal modo que as aflições do passado são visceralmente consumidas dando vazão a um acento poético vitalizador, destacando-se em uma tradição lírica, como a grega, das mais vigorosas na Europa. *Um as cordas de música serão suficientes para correr / com pés despidos por entre a relva do Norte, para contar / todas as gotas de nosso corpo e para tecer / com apenas uma mão todas as esteiras de nossas fantasias.* A poesia completa de Matsi Chatzilazarou foi reunida após sua morte: *Poemas 1944-1985*, livro publicado em 1989.

SUZANNE CÉSAIRE

1915-1966 Martinica



A biografia de Suzanne Césaire em muito coincide com a de seu marido, o imenso poeta Aimé Césaire, uma das vozes mais pulsantes e renovadoras do Surrealismo. Desde quando se conheceram, 1936, até a morte lhe alcançar na plena juventude de seus 51 anos de idade. Suzanne foi apresentada a Aimé por Léopold Sédar Senghor, quando então eram todos estudantes em Paris. No ano seguinte, eles se casaram e ela passou a integrar a equipe editorial do jornal mensal *L'Étudiant Noir*, fundamental para a postulação dos valores de uma nova identidade racial, a Negritude, ideal que ela própria defendia como *uma questão de mobilizar todas as forças vivas misturadas nessa terra onde a raça é o resultado da brasagem mais contínua*. Ainda em Paris, ambos descobrem o Surrealismo e, ao regressar ao Caribe natal, acabam por criar, ao lado de René Ménil, a lendária revista *Tropiques*. O conhecido episódio da passagem de André Breton pela Martinica, por ocasião de sua viagem para os Estados Unidos, coincidiu com o surgimento da revista, o que resultou no encontro entre eles, reforçando o entendimento de Suzanne de que o Surrealismo era *a corda bamba de nossa esperança*. Em ensaio que escreveria para a revista, 1943, ela defendia a necessidade de um surrealismo martinicano em que *essas sórdidas antinomias contemporâneas – preto/branco, europeu/africano, civilizado/selvagem – serão transcendidas*. A intransigente afirmação de uma mestiçagem multicultural daria a seus estudos uma conotação de vanguarda que fomentaria os conceitos de uma nova realidade, através da qual *a estupidez colonial seria purificada na chama azul da soldagem*.

UNICA ZÜRN
1916-1970 Alemanha



Singularíssimo e maravilhoso o bestiário salta da pluma de Unica Zürn, quer desenehe ou escreva. Convulsivo e por vezes assombroso, cenário em que o próprio homem é visto como uma das feras de suas alucinações. Os delirantes anagramas alcançados na escrita equivalem à fusão de objetos e animais em seu desenho. A obsessão por esses dois truques anagramáticos revela uma tensão fecunda entre loucura e vigília, desejo e memória, de tal modo que em Unica a criação transmite forte impressão de vir à tona alheia ao criador. Como uma erupção de vislumbres e minúcias de uma vida tumultuada, que inclui a violação pelo irmão ainda na infância, aborto, suicídio e passagem por algumas clínicas psiquiátricas. Unica foi também a modelo desfigurada da série de bonecas de Hans Bellmer. Poemas e relatos também alcançaram as libras necessárias a uma viagem por mundos imprevisíveis. *Sombra sombra sombra / placa entre placas / desnível / de meu osso na terra / guincho das aves / santidade do verbo e da pústula / santidade das línguas que se escondem / em minha língua / eu que guiei meus passos / até o eixo / eu / a escolhida / com quem falaram os cristais e as folhas / eu / a ensimesmada / a que sulca a matéria espiral de um pensamento / a que unge os espelhos de arranhados / a que viveu uma vida mais alta / e morreu uma morte mais pura.* A força poética de sua erupção criativa era tanto a fusão de muitas vidas em uma só como intensamente marcada pela fatalidade. E como ocorreu com muitas mulheres em sua época, Unica Zürn foi uma vítima sofrida da psiquiatria.

MAYA DEREN

1917-1961 Ucrânia



A poesia de Maya Deren não foi jamais publicada em livro. Seus poemas se encontram em algumas edições póstumas e no arquivo aberto em seu nome no Howard Gottlieb Archival – Centro de Pesquisa da Universidade de Boston, Estados Unidos. O acervo se encontra inconcluso, desde a morte do curador Robert Steele. Poeta, fotógrafa, coreógrafa, sua criação melhor se define pela concentração de todas essas forças criativas no ambiente do cinema experimental, gênero no qual é considerada uma das vozes mais expressivas e precursoras. Na linguagem dos curtas se encontra a sua melhor poesia. Em alguns deles trabalhou ao lado do marido, o músico e compositor japonês Teiji Ito, autor das trilhas sonoras. Maya foi também profunda conhecedora do ambiente mágico em torno do vodu, tendo vivido por quase dois anos no Haiti, filmando rituais e danças, e vindo a se iniciar como sacerdotisa daquela religião. Aí reside a maior influência de sua obra, chegando a escrever, com o acompanhamento crítico de Joseph Campbell, o livro *Divine Horsemen: The living gods of Haiti*, 1953, importante estudo etnográfico. Seus poemas também estão possuídos por uma magia encantatória, como vemos neste fragmento: *Talvez pense estar sozinha, / mas há sempre alguém por perto. / Alguém conhece meus segredos, / e tem a chave de sua gaveta*. Maya reside nos Estados Unidos desde 1928, quando a família sai da União Soviética graças a emprego de seu pai no corpo clínico de um hospital psiquiátrico em Nova York. Entre suas amigas figuravam André Breton, Marcel Duchamp, Anaïs Nin e John Cage. Um de seus curtas mais conhecidos, *Meshes of the afternoon*, 1943, é premiado na categoria experimental do Festival de Cannes, sendo também a primeira vez que uma mulher é premiada como diretora nos Estados Unidos. Quase duas décadas após sua morte, o Instituto de Filme Americano cria o Prêmio Maya Deren, para cinema experimental.

LEE MILLER

1917-1977 Estados Unidos



A beleza inquietante da fotógrafa Lee Miller oculta uma dolorosa memória de sua infância e juventude. Aos sete anos foi estuprada por um amigo da família, havendo contraído gonorreia. Seu pai, fotógrafo amador, a fez posar nua em diversas ocasiões, em desconfortáveis posições. Os dois aspectos marcaram sua vida. Ao mesmo tempo foi graças à fascinante beleza de Lee que ela recebeu convite para ser modelo da revista *Vogue*. Em meio a estudos de iluminação e cenografia, logo ela se sentiu despertada para a fotografia, o que a levou a mudar de Nova York para Paris, à procura de Man Ray, de quem foi aluna e colaboradora, quando então desenvolveram as técnicas de solarização, contornos acentuados, jogo de luzes e trevas. O historiador Mark Haworth-Booth distingue a solarização como *um meio surrealista perfeito no qual positivo e negativo ocorrem simultaneamente, como se estivesse em um sonho*. Lee, que logo se destacaria como fotógrafa surrealista, teve também um intenso romance com Man Ray. Desfeita a relação, retornou aos Estados Unidos, casou-se com um egípcio, foi morar no Cairo, de onde regressava a Paris ocasionalmente a trabalho, quando então conheceu Roland Penrose, também surrealista, com quem passaria a viver até a morte. A aceitação de seu trabalho repercutia bem nas duas margens do Atlântico. Lee cadastrou-se como correspondente de guerra da *Vogue*, período em que registrou os horrores do Nazismo – batalhas, hospitais, campos de concentração – e a libertação de Paris. Ao final da guerra foi viver em Londres, lutando contra um misto de depressão e alcoolismo, e logo se casou com Roland Penrose. Dois anos depois o casal comprou uma fazenda no interior da Inglaterra, transformando a residência em lugar sagrado de encontros de artistas. Período iluminado, Lee troca a fotografia pela cozinha, graças a ela a fazenda se torna cenário de refeições coletivas singulares, verdadeiras festas surrealistas. Contrastando com um volumoso acervo fotográfico – fotos de arte e fotojornalismo, somando mais de 60 mil negativos e 20 mil impressões –, Lee expôs individualmente uma única vez, em 1933, na Galeria Julien Levy, em Nova York. Tendo sido notável modelo, certa vez declarou: *prefiro tirar fotografias do que aparecer em uma delas*. Apesar dos episódios corrosivos de sua biografia, soube levar uma vida fulgurante com invejável espírito.

ROSALEEN NORTON

1917-1979 Nova Zelândia



Rosaleen Norton encarnou o espelho indesejado da cultura australiana. Ela foi a protagonista de sua criação, no sentido de uma perfeita unificação de vida e obra. Considerada bruxa, pelos rituais de transe e as relações que buscou entre psicanálise e ocultismo, seus escritos enveredaram pelo surrealismo e o horror gótico com uma incondicional recusa a toda forma de ortodoxia. Galopou com intransigente habilidade o relâmpago da contracultura. Ao adentrar meandros mais profundos e ocultos da arte, Rosaleen inovou a narrativa tradicional ligada ao tema alterando sua percepção da realidade e as recorrentes consequências trágicas de suas tramas. Seja na escrita ou na prática, vemos nela um persistente envolvimento com o inconsciente e os mundos desconhecidos. Nas duas vertentes criativas há tanto de automatismo e transe, como de irreverente dissenso com os estigmatizantes dogmas da fé e do racionalismo. Sua cosmovisão, no entanto, apesar das intrínsecas afinidades com algumas técnicas surrealistas, sempre a manteve desligada de quaisquer rótulos. Nascida neozelandesa, a Austrália seria seu país de adoção. Em uma sociedade fechada como a australiana, enquanto Rosaleen Norton atuava em Sidney, ali não muito distante, em Adelaide, o Surrealismo se expandia graças aos empenhos de Ivor Francis e Max Harris, respectivamente artista plástico e poeta, sem que ambos a conhecessem. O grande impacto de sua obra surge em uma Austrália em que apenas recentemente as mulheres haviam conquistado o direito ao voto e tinham ainda pouco acesso ao ambiente profissional. Revolucionária em todos os aspectos, Rosaleen diria, em um de seus poemas: *Eu moro no Infinito, eu vivo.*

BRIDGET BATE TICHENOR

1917-1990 França



O mundo estético de Bridget Bate Tichenor guarda em si uma intensidade mística singular, tendo ela incorporado um dos princípios da mitologia asteca, ao encarnar a figura de *tonantzin* (nossa venerável mãe), criando um ambiente metafísico, em sua pintura, em que mesclavam as forças espirituais de humanos e animais. Muitos dos animais retratados em suas telas caminhavam livremente por sua casa no México. Graças a esta

empatia com as transfigurações de um reino em outro, de uma delicada estranheza, Bridget definiu uma linguagem simbólica que a torna uma criadora inconfundível. A primeira metade de sua vida se dá como uma preparação para este lugar metafísico que viria a ocupar na tradição pictórica do século XX. Quando de seus primeiros anos de estudo na Itália foi apresentada ao Surrealismo por Giorgio de Chirico. O período em Nova York, onde chegou a compartilhar casa com Peggy Guggenheim, propiciou sua amizade com Man Ray. Sua beleza insólita não escapou dos olhos penetrantes de Anaïs Nin, que a retrata em páginas de seu diário. O encontro com o primo Edward James, colecionador de arte surrealista e patrocinador da revista *Minotaure*, foi a lâmina que traçou uma fronteira em sua biografia. Em 1947 ele a convidou para conhecer sua casa no México, ali apresentando-a às culturas mesoamericanas. Fascinada pelos inúmeros aspectos envolvendo magia, mitologia e alquimia, Bridget acabou se decidindo pela residência mexicana, que culminaria com a compra, 1958, de uma fazenda próxima da capital mexicana. Lugar sagrado, ritualístico, pela paisagem em si, pelos auxiliares índios que ela contratara, bem como pela variedade de animais com que ela povoou a residência. Sua obra – em vida jamais houve uma exposição individual – utiliza técnicas renascentistas que se entrelaçam com a temática das culturas pré-colombianas, criando um mundo abissal repleto de magia e metamorfose.

LEONORA CARRINGTON

1917-2011 Inglaterra



O primeiro contato de Leonora Carrington com o Surrealismo se deu pelas mãos de sua mãe ao lhe apresentar o livro *Surrealismo*, 1936, de Herbert Read. O estímulo materno e a descoberta do mundo surrealista lhe marcaram a juventude, primeiramente a pintura e logo a escritura. Sua narrativa atuava em sintonia com a criação plástica. Nos dois casos não enveredou pela revelação onírica, mas antes pelo mergulho na própria existência, distinção que se fortalece quando traçamos as relações por ela alcançadas graças à presença, em sua obra, de três símbolos que lhe são característicos: o cavalo, o ovo, a floresta. A fiação que interligava tais símbolos permitiu a Leonora traçar os labirintos da sexualidade feminina a partir de sua experiência de vida. O cavalo disparava em direção ao que Jung chamou de *intuição do inconsciente*. O ovo era evocado como o ninho do pensamento e da matéria. A floresta criava em seu interior a natureza devoradora do inconsciente. Leonora redimensionou o culto surrealista do desejo e da sexualidade feminina, em face do que declarou sua rejeição à condição de musa, em especial por ocasião de um comentário seu sobre as reuniões dos surrealistas no café Les Deux Magots, em Paris, das quais ela chegou a participar: *Eram um grupo essencialmente de homens, que tratavam as mulheres como musas, o que era bastante humilhante. Por isso, não quero que me chamem de musa de nada nem de ninguém. Jamais me considereei uma mulher-criança, como André Breton queria ver as mulheres*. Sua biografia foi bastante acidentada. O romance com Max Ernst foi um divisor de águas. Não pelo aspecto amoroso, que viveram sempre com entranhável intensidade. Quando Max foi preso, Leonora se empenhou em conseguir sua liberdade, o que acabou resultando no episódio de seu internamento, com a anuência do próprio pai, em uma clínica psiquiátrica. Seguiu-se um tormentoso período de violação física e mental. Primeiro na Espanha, logo encaminhada para Lisboa, de onde seria transferida para outra instituição na África do Sul. Leonora, no entanto, consegue fugir e se asilar na embaixada mexicana em Lisboa. Ali reencontra Renato Leduc, escritor e diplomata, que lhe propõe casamento como alternativa para retirá-la de Portugal. Partem assim para o México, que será a sua residência mágica pelo resto da vida.

MANINA TISCHLER

1918-2010 Áustria



É muito pouco o que se conhece dessa tessitura esvoaçante em que Manina Tischler embala suas figuras delicadas, como sombras que se antecipassem às formas, marcadas por uma beleza cristalina. Jamais esquecer o que ela mesma diria a respeito: *Eu pinto o que não sei. Eu pinto o invisível.* Essa fonte de transparências, véus do invisível, virtuosidade de linhas e cores que nos levam a um mundo de encantos correntes, nos parecem em estado de fusão, como se evocassem sempre algo submerso, no fundo de um oceano onírico. Manina se aproximou dos surrealistas graças a seu segundo marido, o poeta Alain Jouffroy, na primeira metade dos anos 1950, e foi muito bem recebida por alguns deles, incluindo André Breton, Man Ray, Max Ernst. Era seu entendimento que *o artista surrealista deixa a mão ser pintada e ao final nos surpreende.* Viveu temporadas em Londres, Paris e Nova York, logo se mudando para a Itália, onde viveria a segunda metade de sua vida. Expôs sempre em todos os lugares onde morou, deixando de pintar em 1981, dedicando-se à criação de colagens em mosaicos e de joias em cobre e pedras coloridas. Sua última década, acometida de osteoporose, refugiou-se em uma ilha italiana, tornando-se ela mesma, de certa forma, o invisível que sempre pintara.

EUNICE ODIO

1919-1974 Costa Rica



O cadáver de Eunice Odio foi encontrado na banheira de sua casa no México, uma semana após sua morte. A poeta levava uma vida solitária, entregue ao álcool e devastada por uma última decepção amorosa. Movendo os ponteiros do relógio em direção contrária, antes havia se identificado com a cabala, integrando a ordem Rosa Cruz. Também adquiriu bom conhecimento sobre hipnose, graças à tradução que realizou de livro de Milton Erickson, respeitado estudioso do tema. Não apenas isto. Voltando no tempo, graças à amizade com Alberto Baeza Flores, Juan Liscano, Eugenio Grannell, Rosamel del Valle e Humberto Díaz-Casanueva, Eunice foi tecendo sua visão crítica acerca do Surrealismo – segundo ela o lugar privilegiado da imaginação e da liberdade de criação –, o que a levou a escrever páginas memoráveis sobre Leonora Carrington e Remedios Varo. Antes do Surrealismo a metafísica, na dimensão poética alcançada por poetas como Milton e Shakespeare. Podemos ainda alinhar essas características com dois outros traços de sua personalidade: o nomadismo e a polêmica política. Eunice nasceu na Costa Rica, vindo a residir tanto na Guatemala como no México, nestes dois casos adquirindo nova nacionalidade. Em meio às três residências, temporadas relevantes em países como Nicarágua, El Salvador, Estados Unidos, Honduras e Cuba. Sua poesia era a soma de todos esses vértices, lírica, metafísica, surrealista – em nenhuma dessas vertentes em um sentido ortodoxo. Um de seus versos fala de *um semblante com duração e espaço intermináveis, / no qual não permanece a sombra da noite*. E somente através deste semblante é que podemos compreender a grandeza estética de sua ligação com essas três correntes.

OLGA OROZCO

1920-1999 Argentina



Na poesia de Olga Orozco sonho e memória encarnam abissal perspectiva de infinitos mundos paralelos, que se fundem e mesmo desaparecem aos olhos da realidade, como um ninho de provocações. Um labirinto de dimensões que se abrem e fecham como o olhar de uma pintura que nos desafia a fazer parte dela ou a porta que nos seduz a compartilhar infinitas moradas. Mais do que uma metáfora do precário, o que lemos em Olga é a transmigração do tempo pelos mais acidentados rincões da experiência humana. Iniciática e peregrina, em sua poesia captamos a essência secreta do ser e da linguagem. A definiu bem María Meleck Vivanco, ao dizer que *ela elevou seus indulgentes olhos claros a zonas do espanto que erguem uma figura do olimpo [...] sacrificando no deleite sua forma de lua matizada, de maga nos jardins da cabala, com seu exercício suspirante de respiração*. Sua biografia a encontra intensamente dedicada à criação poética. Embora tenha mantido boas relações de amizade com alguns surrealistas argentinos, jamais aderiu ao movimento, no que pesem ainda as diversas analogias possíveis entre sua lírica e o Surrealismo. Ela mesma dirá: *Ainda que eu não seja uma surrealista ortodoxa, creio que há elementos em comum: o domínio do imaginário, buscas subconscientes, o fluir das imagens, a imersão no onírico e no fundo de si mesmo como canteiro de sabedoria, a crença em uma realidade sem limites, muito além de toda aparência e de toda superfície e a avidez de captar essa realidade por inteiro em todos os seus planos*.

GISÈLE PRASSINOS

1920-2015 Turquia



A poeta Gisèle Prassinos considerava utópica a escritura automática nos moldes em que a preconizara André Breton. Segundo ela, há um primeiro estalo em que o subconsciente é acionado pela escrita, porém no momento seguinte a consciência volta a intervir juntamente com as forças da imaginação. Não havia aí nenhuma rejeição ao Surrealismo, cuja importância ela sempre reconheceu, mas antes o imperativo de colocar o assunto com clareza. Apresentada a Breton por Henri Parisot, tradutor e amigo comum, aos 14 anos de idade, Gisèle logo teria um primeiro livro prefaciado por Paul Éluard, sendo enquadrada pelos surrealistas como a poeta-menina, ou mulher-criança. No entanto, jamais foi percebida como mulher ou mesmo como poeta – em entrevista ela recorda um dia em que Breton cruza com ela na rua e finge não a reconhecer –, e raramente foi convidada para as reuniões do grupo. É plena sua consciência de que foi tratada apenas como objeto. Interessada na simbiose de uma escrita coletiva, que chegou a realizar com o poeta luxemburguês José Ensich, era fascinada pelo modo como tais experiências excediam o território da consciência individual. Poeta, desenhista e narradora, Gisèle foi além da caricatura que inicialmente lhe foi imposta pelos surrealistas, criou uma obra singular, absolutamente transgressiva ao embaralhar os gêneros, fusão de erotismo e humor negro, repleta de personagens-limite. Certamente Sade a teria entre os seus.

NORA MITRANI

1921-1961 Bulgária



Em seus textos, sobretudo na prosa crítica, Nora Mitrani evocava as forças do pensamento analógico ao escrever sobre poesia e erotismo, filosofia e ficção científica. Acerca deste último tema, quando chegou a mencionar uma máquina para inspirar o amor, seus artigos hoje constituem uma raridade, uma vez que não era zona de interesse dos surrealistas. Sua paixão pelos anagramas lhe levou a confessar que eles nascem *de um conflito violento e paradoxal*.

Pressupõe uma tensão máxima da vontade imaginativa e, ao mesmo tempo, a exclusão de qualquer situação preconcebida, porque seria estéril. Criticou duramente a beleza cosmética imposta às mulheres e a completa ausência de ambição da parte daqueles que alcançaram alguma posição de prestígio. Nora foi musa de surrealistas como Hans Bellmer e Julien Gracq, incluindo o amor impossível que despertou em Alexandre O'Neill, e, apesar da morte prematura, aos 39 anos de idade, deixou alguns relevantes estudos sobre Bellmer, Fernando Pessoa e o Marquês de Sade. Em vida não chegou a publicar nenhum livro e somente em 1988 seus escritos foram parcialmente recuperados em um volume chamado: *Rose au cœur violet*. Lemos na fascinante prosa poética de *Scandal with a secret face*, 1950: *Quando a milésima noite de amor ainda é a primeira, os poderes de destruição que a cada noite ocultam os olhos de assassinos e crianças abusadas se agarram às fundações da sociedade para ameaçá-las e destruí-las. Mas o amor, substituindo a moeda desatualizada, não recolocará em circulação a que foi projetada para fins exclusivamente passionais. Não, devemos, acima de tudo, fazer amor; e a casa ainda não foi reconstruída: a mesma vida continua. Os monstros de um impulso inacabado são ressuscitados, cada vez mais irônicos, para castigar aqueles que os desprezaram.*

LAURENCE ICHÉ
1921-2007 França



Poeta surrealista, com acentuada escala erótica, a presença de Laurence Iché no grupo *La main à plume* e sua revista homônima se deu desde o início, 1941, aventura na qual sobressai uma poética de intensa fluidez erótica. O título foi retirado de uma passagem do livro *Uma estadia no inferno*, de Rimbaud: *A mão que escreve vale a mão que lava*. A respeito deste período ela mesma salienta *a entrada em órbita da nova geração de jovens surrealistas que haviam escolhido ficar em Paris para defender a ortodoxia bretoniana*. Laurence permaneceu no grupo até seu final, 1945, tendo a seu lado, dentre outros, o poeta Robert Rius, com quem se casara, e o artista Óscar Domínguez, um dos grandes nomes do Surrealismo na Espanha. Durante esta meia década publicou seu mais relevante livro de poemas, *Au fil du vent*, 1942, ilustrado por Óscar. No ano seguinte seria a vez de um volume de contos, *Etagère em flamme*, com ilustrações de Pablo Picasso, para quem Laurence chegou a posar. Em um de seus poemas ela nos fala dos *espelhos desfiados que os répteis habitam / porque os sorrisos do vento roubam todos os veludos do esquecimento*. Esta mesma caudal fascinante de imagens a encontramos em sua prosa poética, hoje de difícil localização.

MARÍA MELECK VIVANCO

1921-2010 Argentina



A vida sempre resplandeceu como um mistério repleto de insaciáveis vibrações na poesia de María Meleck Vivanco. Vida e obra, inseparavelmente, sendo delicioso tanto ler seus poemas quanto escutá-la contando passagens de sua biografia. Uma vida em completa fusão com a criação. Jovem ainda, integrou-se à vanguarda poética de Buenos Aires e sua intensa boemia poética. Além da poesia, compartilhavam interesses no Surrealismo e no tango. Em meados dos anos 1940 surge o primeiro grupo surrealista argentino, embora o tenha sido mais informal do que seguindo a ortodoxia francesa. Além das leituras de poemas e dos livros individuais que começaram a surgir, apareceram as revistas, com destaque para *Letra y Línea* e *A partir de 0*. Como recorda María, seus diretores *possuíam certa elegante displicência na hora de incluir nomes das mulheres em suas páginas*. A misoginia fora trazida de Paris ao pé da letra. Ela concluía: *Parecia que as mulheres éramos valiosas e necessárias somente na hora de fazer amor ou de colocar compressas de água fria em suas frentes pensantes*. Ao escrever sobre sua poesia o crítico Jorge Boccanera a aproxima de Aimé Césaire, e acerta, considerando em ambos a vastidão de signos poéticos, o modo como infestam de imagens o santuário silencioso da língua, no dizer da poeta argentina. Ou melhor a escutamos dizer: *penso que a minha poesia se trata de um desfrute trazido ao papel talvez pelo escuro inconsciente ou pelos sonhos. Também pelo romantismo das imagens que me nutrem me fazendo delirar, e que sempre delataram meu coração*.

HENRIETTE GRINDAT

1923-1986 Suíça



A relação entre os corpos e a paisagem, o lugar invisível das sombras, a festa de ângulos que parecem se mover em cada foto – um pouco de cada um desses truques deu à grandeza estética de Henriette Grindat uma peculiaridade inconfundível. O roteiro fotográfico confunde-se com o atlas de suas viagens pelo mundo, percorrendo países como Turquia, Sudão, Argélia, Espanha, Líbano, Egito, Estados Unidos, Itália. A fotografia atuou no seio do Surrealismo como a representação de novas perspectivas do maravilhoso. Suas inúmeras técnicas, solarização, sobreposição, dissolução da imagem, não eram senão modos de aproximação de realidades distintas, ambíguas, antípodas. Henriette percorreu esses labirintos surpreendentes do maravilhoso com seu olhar sempre atento às formas improváveis de uma nova linguagem criativa. Fascinada por Lautréamont, em 1949 aporta em Paris com uma individual de seus trabalhos que desperta interesse de surrealistas como Breton, Man Ray, René Char. Ao lado deste e de Albert Camus realiza um livro de textos e imagens, *La posterarité du soleil*. Também cabe lembrar o livro *A la revêuse matière*, 1963, que realizou com Francis Ponge e seu marido, o gravador Albert-Edgar Yersin. Dois livros merecedores de novas edições, repletos de atmosferas fascinantes, onde a imagem é sempre amante do mistério, uma vitrine de maravilhas que acentuam a beleza do mundo.

ETEL ADNAN
1925-2021 Líbano



Poeta repleta de vidas em cuja existência será sempre um assunto inacabado, com suas vozes cruzando os mares do sonho e da vigília, do visível e do invisível, levando consigo outras multidões de vidas que vai encontrando por onde passa, esta é a imagem que faço da poesia de Etel Adnan. E naturalmente concorda comigo a crítica Mona Takieddine Amyuni ao dizer que a linguagem surrealista de Etel *leva sua poesia aos limites extremos da expressão em palavras*. A escrita fala por si: *Na irritação escura dos olhos, há uma cobra escondida. / Nas exalações dos americanos há um império em ruínas. / Nas águas sujas dos rios há palestinos. / Fora de suas fronteiras, a dor tem uma trela no pescoço. / Nos talos de trigo existem insetos vacinados contra o pão. / Nos barcos árabes há tubarões abalados pelo riso. / Na barriga do camelo há estradas cegas. / Fora do tempo, há esperança quebrada da primavera. / No dilúvio em nossas planícies não há chuvas, mas pedras*. Fragmento de um dos mais belos poemas épicos, *The arab apocalypse*, 1989, livro em que somos levados a conviver com o desespero da matéria, no qual a linguagem se torna o próprio sujeito, em uma fusão de paradoxos. Suas metáforas atuam como uma tempestade no deserto e as justaposições de imagem alcançam uma dimensão transfiguradora da realidade. Etel também foi pintora e romancista, nela essas linguagens se somam em uma base musical, em imagens sincopadas que definem a marcação rítmica de cada expressão. Tanto a narrativa quanto a plástica ganham uma proporção maior quando conhecidas após a leitura de seus poemas: *Uma flecha solar atravessa o céu Um olho teme o sol, o sol é um olho / Um sol tubular assombrado pelos tubos do mar, um sol pernicioso e vaidoso / A Hopi, um sol índio vermelho e um sol árabe negro, um sol amarelo e azul* – estes versos são como uma chave para o conhecimento de sua plástica, onde esplendem as suas origens libanesas.

PEGEEN VAIL

1925-1967 Suíça



A depressão debilitou de tal modo o espírito de Pegeen Vail que a arrastou até à morte, aos 32 anos, por overdose medicamentosa. A doença corroeu uma biografia sem muitos conflitos, boas relações familiares e de amizades, sempre apoiada por sua mãe, Peggy Guggenheim, que lhe promoveu constantemente a obra plástica. Pegeen teve inúmeros amigos no meio surrealista, o que lhe inspirou a tessitura de uma poética identificada com o movimento. Cenas domésticas, representação de experiências pessoais, retratos imaginários, eram recortes que, tendo em conta Surrealismo e arte ingênua, Pegeen mesclava como definição de sua pintura. Longe de expressar uma tristeza, ou mesmo qualquer outro sentimento em isolado, como já sugeriu a crítica, suas telas revelam uma multiplicidade de cenários vívidos e imaginados. A este respeito, bem o fez Raymond Queneau ao dizer que *o mundo que Pegeen cria é de alguma forma mais autêntico do que o mundo real, porque parece mais próximo do paraíso na terra*. Riqueza no bailado de cores, evocações de um passado quimérico, a fluidez do traço com que iniciava cada tela, sua natureza icônica se mostrava desde a profundidade intrigante de seu olhar. Um olhar que refletia a própria inquietude da criação.

MARIANNE VAN HIRTUM

1925-1988 Bélgica



Marianne van Hirtum foi poeta e artista plástica, tendo vivido entre Bruxelas e Paris. Assim como a ucraniana Maya Deren, ela também foi filha de um psiquiatra. De natureza inquieta, cultivou um leque bastante amplo de opções criativas no desenho, na pintura, na escultura, no guache e até mesmo na feitura de marionetes. Em toda essa vertente criativa ia buscar a fonte de inspiração em sua poesia. No desenho identificou-se em especial com a técnica do pontilhismo. Tendo se correspondido com André Breton em 1955, no ano seguinte passa a integrar o grupo surrealista, logo participando da Exposição Internacional do Surrealismo em 1959. Por muitos anos se manteve ligada ao grupo, colaborando com publicações como *Sureman Liaison Bulletin* e a revista *Surrealism*. Ao publicar *La nuit mathématique*, 1976, a seu respeito escreveu Jean-Louis Bédoin, afirmando que este livro *é de uma densidade e profundidade que teria atraído, em outros momentos, a estima dos videntes*. Seu nome é citado em uma carta de Maurice Bonnefoy ao curador Raymond Cordier, datada de agosto de 1960 e encaminhada a Breton logo em seguida, ressaltando decisão de incluir obras de Marianne na Exposição Surrealista Internacional – E.R.O.S. – de Nova York. Seu nome também encontra declarada simpatia de Breton quando este compõe uma lista de destacadas obras surrealistas publicadas entre 1955 e 1962.

TIRAJE DIKMEN

1925-2014 Turquia



Em suas reflexões sobre Surrealismo na Turquia, o editor da revista *Düzensiz*, Rafet Arslan, expõe as dificuldades de se estabelecer, em plano coletivo ou mesmo isoladamente, uma afinidade declarada com o Surrealismo em seu país. Ambientes político e religioso acabam por definir os parâmetros estéticos da arte. Um aspecto intrigante no balanço de afinidades surrealistas que ele traça envolvendo criadores de várias gerações é a completa ausência do nome de Tiraje Dikmen, cuja pintura foi saudada por Max Ernst em várias ocasiões, quando fez em Paris, 1956, sua primeira individual. Tiraje, cujo figurativismo, inicialmente no desenho e posteriormente na pintura, envolvia um vertiginoso entrelaçamento de linhas que indicavam movimento e alteridade, havia saído de Istambul para Paris em 1949, logo fazendo amizade com Max, Yves Bonnefoy, Man Ray e Jacques Herold. Em 1964 ela participou de uma das mais importantes exposições internacionais do Surrealismo, sob a curadoria de Patrick Waldberg, na galeria Charpentier: *Le Surréalisme: sources, histoire, affinités*. Embora não tenha se vinculado a nenhum grupo surrealista, a obra de Tiraje sempre foi vista como ligada ao Surrealismo. O movimento de suas linhas expôs a figura ao limite da abstração, permitindo a imaginação transbordar de uma imagem para outra, em uma espécie de ritual frenético de inesgotável poder de transformação e renovação.

ALINA SZAPOCZNIKOW

1926-1973 Polônia



Os anos de formação de Alina Szapocznikow se deram no inferno dos campos nazistas, onde se desempenhava como enfermeira auxiliando sua mãe, médica, ambas prisioneiras de guerra. Libertada em meados dos anos 1940, Alina foi viver primeiramente em Praga e depois em Paris. Ao longo de sua vida foi acometida de doenças como tuberculose, câncer de mama e osteoporose. A identificação com o Surrealismo se deu de modo transversal, graças à influência de obras de Hans Arp e Alberto Giacometti. Também se encontra em Alina proximidades estéticas com o Noveau Réalisme e a Pop Art, embora não caiba qualquer classificação redutora, incluindo aí a de natureza social, como a tentativa de situá-la como feminista. Sua potente imaginação erótica destacava o que ela mesma revelara: *Quero exaltar o efêmero nas dobras do corpo, nos traços de nossa passagem*. Mesmo que se considerasse a afirmação da crítica Cornelia Butler acerca de uma de suas peças, de que se trata de *um desafio às noções comunistas de privacidade e do corpo feminino*, afirmação válida para a quase totalidade de sua obra, não se pode esquecer a singularidade definida por uma subversão sarcástica e sombria que ela própria, mais do que ninguém, melhor definiria: *Estou convencida de que, de todas as manifestações do efêmero, o corpo humano é o mais vulnerável, a fonte única de toda alegria, sofrimento e verdade*. Alina explorou técnicas como o gotejamento de bronze, a vivisseção e fragmentação do corpo humano, o deslocamento de ambientação conceitual. Não explorou este ou aquele sentimento em isolado, mas antes os efeitos em nossa vida do corpo como módulo repetido, em especial a sua mercantilização.

BONA

1926-2000 Itália



A obra de Bona – o nome completo era Bona Tibertelli de Pisis, porém sempre assinou sua criação unicamente com o prenome – se encontra caracterizada por uma profunda busca de integração dos contrários, obsessão poética e existencial que pronto a identificou com o Surrealismo, do qual se aproximou graças a seu romance com André Pieyre de Mandiargues. Poeta e artista, mulher de fascinante beleza, foi marcante seu convívio com alguns surrealistas. A fragmentação que lhe define a poética sugeria raízes nas crises esquizofrênicas que a levou a frequentar alguns hospitais psiquiátricos. Este confronto com uma espécie de duplicação do ser, foi assimilado por sua criação, primeiramente na pintura, logo no recorte de tecidos que resultariam em uma colagem muito singular. Também em seus poemas vemos a manifestação dessa mesma concepção – Bona diria: *Hoje sou homem e mulher em uma unidade, sou como duas forças que se complementam* –, a simbologia do andrógino expressa através da metáfora do caracol e suas espirais íntimas, como se evocasse uma placenta-mundo que recortaria ao infinito, até descobrir sua verdadeira expressão. Mediúnica e demiurgo, segundo ela mesma, queria *alcançar um nível espiritual mais alto, que possa me tornar mestre de mim e da matéria.*

BLANCA VARELA

1926-2009 Peru



A poesia de Blanca Varela se encontra marcada por um peculiar ascetismo, a busca disciplinada de elementos verdadeiros em seu íntimo que lhe permitam expressar uma magia poética tão intensa quanto a sua. Escavação constante de mistérios que lhe permitiram definir uma estética ao mesmo tempo plural e única – a pluralidade de seus recursos navega as mesmas águas de um discurso que lhe identifica. Uma de suas ousadias radica na presença em dado momento de sua lírica de um falante masculino, procura vertiginosa de outros modos de sentir e dizer o poema. Outro risco: o de haver suprimido, já ao organizar a primeira compilação de sua poesia reunida, *Canto villano (Poesía reunida, 1949-1983)*, 1986, todo um conjunto de poemas que, de acordo com Américo Ferrari, representam a maior aproximação de *um lirismo expresso em uma linguagem que recolhe fórmulas e tópicos da escritura surrealista: o poema se esgota em uma sucessão de imagens e visões oníricas geralmente apresentadas em séries de cláusulas coordenadas ou simplesmente justapostas*. Não vejo, no entanto, nenhum modo de rejeição ao Surrealismo, mas antes um positivo sinal de precisão por ela obsessivamente buscada, a renúncia, aí sim, das muitas máscaras que usava, até a completa definição de seu próprio eu. Nela permanece sempre a afirmação de um sentido interior, que a vincula ao que há de mais denso no Surrealismo, não um truque de linguagem, mas antes a essência do ser.

GINA PELLÓN

1926-2014 Cuba

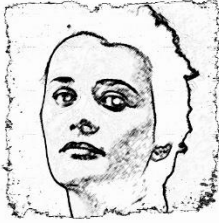


Quando um artista atravessa o rio vertiginoso de seus sonhos e mesmo na pele de náufrago resgata ou mantém em si a matéria queimante de sua identidade, a beleza emerge de seu refúgio sagrado e dá vida a tudo em que toca. Pintora, poeta e gravadora, a cubana Gina Pellón, disse algo aproximativo: *Quando um artista deixa seu país, ele transporta suas fronteiras, mas retoma um horizonte familiar*. A grandeza da criação consiste nessa compreensão vital do *horizonte*

familiar. Gina pintou sempre a si mesma, nas incontáveis mulheres que saltavam de suas telas. Em 1959 saiu de Cuba a caminho da Europa, graças a uma bolsa de estudos de três meses. Ao final do trimestre não quis mais deixar Paris, o que foi interpretado como oposição ao governo cubano. No entanto, aquele gesto foi a porta de entrada em um mundo de variações mágicas que incluía o Surrealismo, a Action Painting e o Expressionismo Abstrato. Uma torrente de cores irrompia da paleta de Gina em uma transfiguração perene de rostos que ela mesma chamava de *retratos malogrados*, embora a única manifestação de uma desdita seja a de sua inquietude por estar sempre buscando outras formas de ser em si mesma. Embora viajando pelo mundo inteiro, Gina jamais deixou de viver em Paris, onde fez e consolidou amizades com André Breton, Roberto Matta, Wifredo Lam, dentre outros. Graças às mulheres que retratou com seu imaginário transbordante e as pinceladas vibrantes, Gina deu ao Surrealismo uma galeria de seres em profundo estado de beleza.

THÉRÈSE RENAUD

1927-2005 Canadá



Ao eclodir em Quebec o manifesto *Refus Global*, 1948, um dos mais intensos desdobramentos do Surrealismo no continente americano, a poeta Thérèse Renaud estava entre os signatários, ao lado de seis outras mulheres. O grupo identificado como Automatistas representou um alto momento revolucionário da cultura canadense. Uma presença feminina tão intensa no manifesto, no entanto, não teve correlato nas mostras coletivas do grupo, capitaneado pelo artista Paul-Émile Borduas. Thérèse foi a única mulher poeta, em meio às demais que atuavam em ambiente plástico. Nenhuma delas jamais foi convidada a participar das exposições. Entre as confluências com inúmeros tópicos do Surrealismo a misoginia repetia no Canadá a mesma máscara francesa. Declaradamente surrealista desde os primeiros momentos, Thérèse foi consolidando uma poética marcada pela expansão do imaginário e o mergulho no inconsciente. Tal afinidade com o Surrealismo revelou igualmente uma transgressão de linguagem em relação à lírica canadense. A ida a Paris, que lhe permitiu encontrar Artaud e Breton, não obteve os frutos esperados. Ao acompanhar o marido – o artista Fernand Leduc, também ele integrante dos Automatistas –, Thérèse não foi vista senão como esposa e mãe. Aviltante recepção lhe deixou bem claro que não encontraria melhor destino senão no exílio interior, perspectiva que propiciou uma mais ampla dimensão de sua poesia.

TOSHIKO OKANOUE

1928 Japão



A colagem prescinde da identificação de origem de seus recortes, pois, ao dizer de Max Ernst, o que lhe sagra a condição de criação artística é justamente seu poder de transfiguração. Na tradição japonesa há uma antiga técnica – *hari-e*, podendo ser traduzida como *imagens agulhadas* ou *coladas* – que prefigura a invenção da colagem surrealista. Foi justamente esta técnica que inspirou as primeiras colagens de Toshiko Okanoué, quando estudava moda e desenho. Posteriormente, ao conhecer Shūzō Takiguchi, figura proeminente do Surrealismo no Japão, ele lhe apresentou o movimento, em especial o trabalho de Max Ernst. Notadamente, não se tratava de influência e sim da confirmação de algo fascinante, a confluência objetiva de duas aventuras criativas em lugares tão distantes no mapa-múndi. Logo vieram suas exposições, a difusão e reconhecimento da magia plástica de Toshiko, as justaposições intrigantes de seus recortes, a atmosfera tanto onírica quanto evocativa de cenários mais além da realidade tangível. O domínio da técnica, bem como sua devoção pelas minúcias, deu à colagem de Toshiko um refinamento plástico maravilhoso. Ao final dos anos 1950, o casamento e posteriormente os problemas de saúde de sua mãe, impuseram um silêncio à artista japonesa, de reconhecida contribuição à vanguarda, e sua obra caiu em esquecimento por várias décadas. Somente ao final do século passado foram esboçados os primeiros sinais de recuperação, mesmo assim muito restritos ao ambiente cultural japonês.

EMILA MEDKOVÁ
1928-1985 REPÚBLICA TCHECA



A fotografia de Emila Medková deu voz às paredes, com sua vasta caravana de fantasmas urbanos. Era um gesto de doação ou identificação com a necessidade de uma época descobrir a própria identidade perdida. Na Praga dos anos 1940 as ideias surrealistas começam a cobrar novas formas de expressão, o maravilhoso e a perspectiva onírica se veem como que soterrados pelos escombros da guerra. O maravilhoso somente seria novamente alcançado mediante o chafurdar constante no roteiro visível da realidade, uma realidade fragmentada e violentada pelo medo. A criação fotográfica de Emila supera o ambiente psicológico da pareidolia, pois nela os estímulos aleatórios buscavam gerar uma linguagem nova, revelando decadência e perversidade daquele momento da história, ao mesmo tempo em que desafiando a emergir de seu caos. Como declarou o crítico Vratislav Effenberger, *as ruas em que os surrealistas procuravam o maravilhoso haviam mudado entre as guerras*, e Emila, ao lado de seu marido, o pintor Mikuláš Medek, compreendiam isto muito bem. Ambos deram ao Surrealismo um espírito mais vertiginoso e revelador, longe (ela) das fotografias encenadas, raspando a pele tangível da realidade em busca de um significado para si própria, para a imagem que dali surgiria. Mikuláš também foi tecedor de palimpsestos, com a sua pintura em permanente diálogo com a fotografia de Emila. O casal a certa altura diria: *Pensamos que a irracionalidade concreta e o concreto irracional são os pré-requisitos para a poesia autêntica moderna e um sentimento moderno sobre a vida... Essa realidade é um espaço no qual se reflete todo o caos sistematizado do mundo; não é possível barganhar com essa realidade*. Foi graças a essa entranhável percepção que Emila contribuiu para o dimensionamento de uma criação surrealista mais vertiginosa.

JOYCE MANSOUR

1928-1986 Inglaterra



Durante as primeiras décadas de eclosão do Surrealismo, no centro radiante que era Paris, as mulheres foram idealizadas de todas as formas possíveis, porém jamais foram vistas ou aceitas como artistas. Sequer participaram das reuniões e enquetes – a eloquente enquete sobre sexualidade comete o ato inadmissível de não incluir a opinião de nenhuma delas. Em geral quando se fala de Joyce Mansour, ela é mencionada como uma exceção.

Embora admirasse o Surrealismo à distância, em seu Egito natal, somente em 1953 a poeta se muda para Paris, e seu primeiro encontro com Breton, com quem já se correspondia, data de três anos depois, quando o Surrealismo começa a enfrentar desgastes e necessita beber novos horizontes que o revitalizem. A poesia de Joyce, que enfatizava a violência sofrida pela mulher, suas imagens dilacerantes, o ímpeto revolucionário da linguagem, causou um impacto eficaz e decisivo à sua recepção no movimento. Sua natureza sempre independente a leva, ao passo de poucos anos, a compreender que a escritura automática trazia em si como elemento essencial o impulso vital de implodir eventuais travas da criação. Xavière Gauthier evidencia que *toda a obra de Joyce Mansour fala da áspera luta amorosa do homem e da mulher, separados por um coito profundamente marcado pelos ancestrais. A mulher recusa converter-se no que o homem quer fazer dela.* Sua poética passou então a lidar mais intensamente com outras técnicas surrealistas, de um modo bastante peculiar, como o recurso onírico, presente em muitos cenários e personagens de sua prosa, de seus densos relatos que se mantinham direcionados a tratar da violência contra a mulher, assim como o humor negro, que põe em xeque as instituições e dá à sua obra uma alta expressividade que a situa como uma das mais importantes poetisas de seu tempo.

CARMEN BRUNA
1928-2014 Argentina



As tradições líricas universais, que chegam até nós com seus espíritos cerimoniosos, não devem ser lidas como ciclos estéticos isolados e sim como a composição de uma magia poética com suas poções que nutrem a humanidade. Um bom exemplo disto encontramos na poesia de Carmen Bruna, cujo Surrealismo transcende o ambiente grupal – tendo ela integrado o grupo argentino Signo Ascendente –, percorrendo inúmeros territórios do verbo e da imagem, enriquecida pelos versículos bíblicos, a poesia metafísica e as transmigrações druídicas, dentre as muitas viagens traçadas por sua escrita. Anarquista declarada – *nem Deus nem amo*, costumava dizer –, sua poesia enfrenta essa paisagem de vertigens em que a todo instante o homem se separa de si mesmo e dispara contra o outro a sua arma de aniquilamento. Trata-se de uma poética de celebração de associações inesgotáveis de forças contrárias, graças a um jogo de imagens que desaguam sempre em pacto de fundição de um novo ser. Visão cósmica da criação, receptáculo de mitos, refúgio simbólico de todas as fomes, todos os desejos, todos os sonhos. Assim é que nos encontramos em um poema seu: *Eu sou a pessoa e sou a imagem / sou meu duplo nos espelhos / meu duplo silencioso. [...] Porém ninguém conhecerá o fogo abrasador / que consumiu, em um incêndio feroz, / nossas duas almas / gêmeas e inimigas.*

ISABEL MEYRELLES

1929 Portugal



A poeta e escultora Isabel Meyrelles disse certa vez que considerava a grandeza do Surrealismo como um imenso país libertador. Inicialmente presente nos cafés, reuniões e mostras coletivas em Portugal, coincidindo com o estabelecimento de um segundo grupo surrealista, sem que o tenha integrado, em 1950 Isabel se muda para a França e ali faz a opção de manter-se o mais independente possível. O que não a impede de sentir-se e afirmar-se surrealista. Seu poema em muito coincide com sua escultura, tanto na proporção quanto na evocação de um bestiário peculiar e repleto de humor e encantamento. Residente em Paris até hoje, Isabel confessa que *a fobia das mulheres e dos homossexuais de Breton* fez com que ela não tivesse maior interesse em uma aproximação. Sua conexão deu-se então, em primeiro plano, com Tristan Tzara, e logo mais tarde com Sarane Alexandrian. Neste lhe atraiu, sobretudo, a profunda aversão por toda forma de ortodoxia. Ao publicar no Brasil um volume com sua poesia completa e uma pequena mostra de esculturas, observei a presença do humor como componente decisivo de sua obra, um humor engenhoso, finíssimo, com imagens que evocam *uma máscara que tem um ar tão verdadeiro / que toda a gente se engana* ou *prisioneiros de uma gaiola aberta*. Humor que se alimenta de uma mesma fonte de paradoxos, porém sem se resumir a simples pilhéria ou tirada jocosa. Nota-se imensa afinidade com o riso, no entendimento de Georges Bataille, como forma de êxtase que liberta, *salto do possível no impossível*.

MIMI PARENT

1929-2005 Canadá



Abrigando mundos vorazes e sedutores em caixas que fundiam o inconsciente e o corpo materno, Mimi Parent trouxe para o Surrealismo uma riqueza simbólica inesperada e brilhantemente excessiva. Suas caixas eram também ninhos orgíacos de uma beleza alada. Representação polimorfa do abismo espiritual em que mascamos a própria alma. Pássaros, peixes, árvores e um bulício de imagens suspensas no interior do mistério. Esta era a sua criação, uma figuração da perversão e da multiplicidade dissoluta do desejo, sempre recriado a cada tempestade de seu próprio vislumbre. Mimi ambientou suas caixas com objetos encontrados, miniaturas de bonecas, símbolos revestidos, contrapartes pictóricas, cenários onde improvisava uma subversão demiúrgica. Após o casamento com o artista Jean Benoît ela ingressou no grupo surrealista de Paris, tendo trabalhado com André Breton e Marcel Duchamp na organização da Exposição Surrealista Internacional de 1959. E dedicou-se ao movimento, com uma criação que abrangia pintura, desenho, objeto, colagem, tecido, *assamblage*, sob a regência de um impecável e mesmo perverso senso de humor. Sua vitalidade incondicional a levaria a dizer: *Bata com força, a vida é surda*. Em minhas conversas com Leila Ferraz, que a conheceu em Paris, ela recorda: *O que me pareceu é que o casal se adorava. Estavam sempre juntos. Compartilhavam as mesmas ideias sobre Surrealismo. Mimi era linda e Jean Benoît, também. Frequentávamos o La Promenade de Vênus diariamente ao final das tardes. Íamos todos – Mimi, Jean, Marie e José Pierre, eu e Paulo Paranaguá – às manifestações de maio de 1968. Éramos todos do partido anarquista – fazíamos affiches na École des Beaux Arts. E sem dúvida este era o partido mais divertido naquela época, porque livre*. A historiadora Alyce Mahon a considera *uma das mais vibrantes e provocativas surrealistas do pós-guerra*. Apesar do injusto esquecimento em que se fez desaparecer sua criação, Mimi foi artista decisiva na compreensão da presença feminina no Surrealismo.

VĚRA CHYTILOVÁ
1929-2014 República Tcheca



Quero trabalhar, escreveu Věra Chytilová ao presidente tcheco Gustav Husák em 1975. Desde a década anterior que a cineasta estava proibida de dirigir seus filmes, graças ao corrosivo niilismo que levou à tela com o filme *Daisies* em 1966. Protagonizado por duas garotas, duplicação simétrica de duas faces de uma mesma estratégia, abordagem repleta de inversões e ousadas desfigurações do feminismo, ao mesmo tempo em que uma contra-narrativa perversa dos bons costumes. O filme define um estilo de Věra lidar com a criação, cenas fragmentadas, colagem visceral – inesquecível a cena em que uma das Marias recorta um bife retirado de uma revista e o mastiga –, diálogos controversos, em tudo a transgressão narrativa atua em conjunto técnicas que por vezes recordam adaptações da animação de revistas em quadrinhos. Sugerindo as mais perturbadoras leituras das relações entre tédio e anarquia, a poética de Věra constitui um dos pontos altos do cinema de corte surrealista. Tendo sido a primeira diretora mulher em seu país, o modo como ela subverte o olhar masculino certamente teria dado um significado ainda mais expressivo à observação de Xavière Gauthier, de que *a força do surrealismo reside em haver inscrito em suas premissas que a arte, como a revolução, é uma violência, um rapto e uma metamorfose dolorosa do corpo*. Isto, claro, se acaso o movimento tivesse dedicado um olhar mais atento à sua obra. No entanto, a filmografia de Věra permaneceu um segredo raramente exposto e mesmo decifrado. Após haver filmado *Daisies*, ela declarou: *Ninguém começa realmente a trabalhar de modo criativo até alcançar um ponto em que nada sabe*.

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930-2017 Polônia



A criação de um mundo habitado por esculturas têxteis, cenário em que a imaginação rompia com todas as limitações orgânicas, é o que nos aponta a obra de Magdalena Abakanowicz, seus vultos biomórficos, os corpos decapitados, as figuras que talhavam na própria carne uma nova identidade. Formada em uma Polônia esmagada pelas retaliações do Holocausto – em especial pelo ingresso forçado do país no bloco soviético –, onde a criatividade era reprimida e a individualidade um cancro a ser removido do tecido social, Magdalena teve seus primeiros estudos pautados por um excessivo formalismo, tendo lhe valido, no entanto, o aprendizado de técnicas de tecelagem, serigrafia e guache. Em sua biografia não houve contato com o Surrealismo ou qualquer uma das outras expressões da vanguarda europeia. No entanto, uma força demiúrgica a levou a tecer em seu íntimo uma figuração maravilhosa que torna imperativo o Surrealismo trazê-la para seu centro queimante. Um dia ela disse que *queria dar um passeio entre plantas imaginárias*, e foi ainda mais longe, de tal modo radicalizou as técnicas de criação de estruturas espaciais que atingiu uma espécie de grau zero, a partir do qual um artista desafia seus pretensos seguidores a seguir em outra direção. A crítica Sylwia Krasoń observa que *a parte mais inovadora de sua obra é quando ela ultrapassou os limites da percepção tradicional dos tecidos, experimentando a textura e a estrutura dos tecidos, para finalmente conquistar uma autonomia total como forma de arte*. Intensa é sua radicalização de um metamorfismo que põe em xeque não apenas as formas, mas as suas habituais funções. Graças a essa audácia perene Magdalena cria o que chamou de *Abakans*, formas têxteis imensas que recordam casulos que anunciam a entrada em cena de mundos ao mesmo tempo fascinantes e assustadores.

MAROSA DI GIORGIO

1932-2004 Uruguai



Raros poetas compreenderam as experiências anômalas de Lautréamont ao ponto de expressar tal compreensão em sua criação com a mesma intensidade de Marosa di Giorgio, ao mesmo tempo em que essa identificação invulgar não se tornou influência corrosiva que tenha infligido algum dano à originalidade de sua poética. Escrita metamórfica tecida como um baralho estético e temático que amplia e desvenda os secretos horizontes de uma mística da existência. Prosa poética narrativa em que os reinos vegetais e animais encontram cintilantes pontos de fusão, em cujos papiros de fogo, constituídos de versos, prosa fragmentária, cenas eróticas se tornam palco perturbador justamente pela clareza sugestiva com que investiga a condição humana, graças ao que aponta o crítico Roberto Echavarren como *uma consciência muito aguda do artifício, da extravagância, da burla e dos disfarces*. A mescla de características da literatura gótica, do Barroco e do Surrealismo, em momento algum incorre na gratuidade de uma escrita cifrada ou na obsessiva farsa dos ornamentos. Os truques da linguagem em Marosa buscam a criação de um mundo tomando por base o imperativo da revisão perene das identidades, vícios e conformismos. Seu erotismo dialético acentua a condição monstruosa do ser humano. Não por estratégia avulsamente perversa, mas antes pela soma de máscaras – os véus que revelam as identidades extraviadas – que permitem, sobretudo, comprovar os enigmas que regem as forças do sacro e do feminino, do profano e do animal.

DIANE DI PRIMA

1934-2020 Estados Unidos



A Geração Beat, nos Estados Unidos, foi um dos principais afluentes do Surrealismo, muito embora tal entendimento tenha sofrido negações em face, sobretudo, da visão centralizadora europeia e das extravagâncias morais do movimento estadunidense, incluindo o amor livre e a recusa a adotar qualquer tipo de filiação. Território flamejante da contracultura, mesmo ali a evocação das liberdades não foi de todo incondicional, em especial em relação às mulheres, que, a exemplo do ocorrido no Surrealismo, também foram nubladas ou apequenadas no âmbito artístico. Uma dessas mulheres, a poeta e dramaturga Diane di Prima, aborda esses temas em suas *Memórias de uma beatnik*, 1969. Com uma poesia de intensa fluidez, em uma variação alquímica de hermetismo e anarquia, com um acento erótico envolvente, a metáfora andarilha, a devoção pelo ápice, o humor célere da escrita com seus recortes e colagens, Diane foi buscar no Surrealismo uma espécie de miscelânea excêntrica, em que jogava no mesmo caldeirão tanto o automatismo, quanto os tratados alquímicos, a herança dos malditos e os relatos autobiográficos plenos de simbologia. Tanta ousadia lhe tornou alheia a toda forma de classificação. *Meu benzinho, / quando você me rasgar / encontrará aqui / uma poeta / não exatamente a que alguém escolheria* – Lemos em um poema. Em outro nos diz: *Meu amigo anda macio como uma tecelagem ao vento / Ele ilumina meus sonhos / Ele construiu altares ao lado da minha cama / Eu acordo com o cheiro do cabelo dele e não consigo me lembrar / seu nome ou o meu*. Em 1961 Diane reuniu amigos e com eles fundou o New York Poets Theatre, em Nova York, uma pequena casa cênica onde foram montadas peças de vários poetas de sua geração.

JULIANA SERAPHIM

1934-2005 Palestina



O traço em Juliana Seraphim cria uma fonte de deslizamento de formas que se enfeixam na definição de um cenário múltiplo de significados. Enigmática tapeçaria, imagens sutis que ressaltam uma narrativa onírica de sua memória palestina, mística do encontro amoroso entre planos e visões. Quase um trompe-l'oeil, cuja ilusão nos leva sempre a outro lugar. Nela o Surrealismo se revela como uma mântica intuitiva, permanente convíte ao observador para que se disponha a adivinhar os segredos que guardam em si as silhuetas de suas figuras. Um sentido de profundidade onírica que se realiza justamente na descoberta de uma realidade mutável. Ao refletir sobre sua criação, disse em uma entrevista: *As imagens em minhas pinturas vêm de dentro de mim; elas são surreais e inexplicáveis. Conscientemente, quero retratar o mundo de uma mulher e o quanto importante é o amor para uma mulher. Poucos homens entendem a qualidade do amor que uma mulher procura. Eu tento mostrar a eles.* Em Juliana toda uma simbologia oriental joga seus véus sobre a flexão das formas – humanas, vegetais, animais –, de modo a permitir que a intuição navegue por seus rios de seda. Ao invés da criação de mundos partir da própria artista, sua obra é um desafio para que seja o observador o verdadeiro demiurgo.

JAYNE CORTEZ
1934-2012 Estados Unidos



A conhecida *surdez* de André Breton não foi suficiente para impedir as relações entre Surrealismo e música. Através da música a poeta e performer Jayne Cortez estabelece uma ponte mágica ligando Surrealismo e Contracultura. Um rito repleto de imagens convulsivas, marcadas por um tambor interno e a afirmação incondicional de que o mundo precisava mudar. Sua voz evocava os dilemas das mulheres e dos negros. Uma evocação de princípio ardente, de espírito transformador, que desafiava cada um de nós a encontrar a própria voz, o próprio caminho alheio a guias e ordens. Esta sua cativante iconoclastia acentuava a necessidade de não se vincular a qualquer ortodoxia. Certa vez ela declarou: *Uso sonhos, objetos subconscientes e reais. Abro o corpo e uso órgãos, afundo em palavras, ritualizo-as e fundo-as em eventos. Eu acho que a poesia é como um festival. Tudo pode ser transformado.* Sua voz enérgica e sincopada parecia saltar da leitura dos poemas, como se o livro se confundisse com o palco em que Jayne se apresentava, sempre acompanhada de músicos. Em 1964 ela fundou a Watts Repertory Theatre Company e em 1991 criou a Organização de Mulheres Escritoras da África, desta vez ao lado de Ama Ata Aidoo, de Gana. Em um belíssimo poema nos disse: *seu tambor é uma mulher / então não rejeite seu tambor, não tente dominá-lo / não fique fraco e frio e abandone o seu tambor / não seja forçado a assumir a posição / como opressor da bateria e fazer uma tragédia de bateria / se o tambor é uma mulher / não abuse do seu tambor não abuse do seu tambor / não abuse do nosso tambor.* Jazz, Surrealismo, Contracultura, este era o ritmo intenso de sua vida.

FORUGH FARROJZAD

1935-1967 Irã



A tradição lírica persa, tão repleta de sensualidades, considera o poeta um guardião da consciência de seu povo. A poeta e cineasta Forugh Farrokhzad compreendia com a força de seus seis sentidos o poder dessa tradição e dela participou incondicionalmente. Sua biografia está entalhada em uma frase: *Toda a minha existência é um verso escuro*. Porém não a poesia que ela escreveu, poesia de instinto rebelde, com seus véus sensuais e um impulso caro ao Surrealismo: a exaltação lírica. Sua incansável reação a todo tipo de opressão que sofreu – o editor de seu primeiro livro chegou a ser preso e Forugh acusada de corromper a sociedade iraniana – fez de sua poesia, assim como de seus documentários, uma expressão legítima da liberdade. Em um poema ela nos diz: *Não me imponhas o silêncio / Tenho uma história para contar / Tira-me esta corrente dos pés / Meu coração se agita por uma paixão*. Sua tradutora ao espanhol, Clara Janés observa que Forugh, *além de ter a força das imagens de um Lorca não é alheia ao surrealismo francês, já que foi grande leitora de Paul Éluard*, destacando ser surpreendente que *ainda que rompa com a tradição, também a incorpora em sua obra*. Exaltação lírica, devoção pela liberdade, sensualidade alegórica, a força de seu espírito, e não apenas de seus versos, a levaria a dizer: *Creio que sou poeta em todos os momentos da vida. Ser poeta significa ser humano. Sei que há poetas cujo comportamento diário nada tem a ver com sua poesia. Em outras palavras, somente são poetas quando escrevem poesia. Em seguida, quando terminam de escrever, se convertem em cobiçosos, indulgentes, em gente opressiva, míope, miserável e invejosa*.

NELLY KAPLAN

1936-2020 Argentina



O cinema talvez seja a arte em que mais se confirma a ideia de que a experiência surrealista não deve se resumir ao movimento surrealista. Se por um lado Luis Buñuel dizia que, de todas as formas de expressão artística, o cinema é *a que melhor imita o funcionamento da mente em estado de sonho*, rapidamente deixou claro o quanto que a retórica pode ser danosa à criação, com o artificialismo de seus truques determinados pela indústria de entretenimento. Sem vincular-se ao grupo surrealista, a romancista e cineasta Nelly Kaplan manteve sempre boa amizade com alguns de seus integrantes – Philippe Soupault prefaciou seu livro *Le manifeste d'un art nouveau*, 1955 – e adotou inúmeras técnicas surrealistas, em sua narrativa – no romance ou no cinema –, sempre de modo transgressor, nas alusões eróticas, nas transformações de identidade, no humor louco, buscando borrar as fronteiras entre a ética e a expressão artística. Seu último filme, *Plaisir d'amour*, 1991, lhe acentua o entendimento – nisto Nelly concordava com Novalis – de que a ética deve ceder lugar à inocência na criação. O filme traz à luz inversões mitológicas e a evocação de ordens ocultas, na busca de superação das diferenças de gênero e visão de mundo. Um tear de referências que enriquecem a trama, a força de uma intertextualidade que o Surrealismo adotou como modo essencial de subversão. Nelly deu ao cinema a forma de uma vênus convulsa.

ALEJANDRA PIZARNIK

1936-1972 Argentina



Alejandra Pizarnik é uma dessas poetas com quem a crítica se envolve na discussão – que reputo como improdutiva – de uma aproximação ou distanciamento do Surrealismo. Isto em face de que sua poética encarna o ambíguo e mesmo o contraditório para aqueles que defendem com rigor cego uma ortodoxia surrealista. Sua obsessão pela imagem certa, pela palavra certa, apenas tangencialmente a afasta do Surrealismo, pois acaso não era assim que pintava René Magritte ou escrevia René Char? E seu poema, pelo recurso da síntese e do aforisma, acaba por se converter em pintura, dada a eficácia transbordante de suas imagens. E que beleza quando ela mesma nos diz que *escrever é buscar no tumulto dos queimados o osso do braço que corresponda ao osso da perna*. Cabe não esquecer o postulado emblemático de sua poesia de que a realidade também está composta por imagens opostas entre si. Está certo que o Surrealismo propõe uma violação do sentido racional da realidade, porém para atingi-lo se faz imperativo romper com o sentido retórico da irrealidade. A poesia de Alejandra funde ambas as premissas ao revelar uma conjunção incondicional entre percepção e reflexão. Essencialmente ritualística, trata-se de poesia que esplende na oferta de uma cosmovisão singular. Não é outra a grandeza de suas imagens. Longe de distanciar-se do Surrealismo, ela o renova e amplia.

SUSANA WALD

1937 Hungria



Refletir sobre a obra de Susana Wald – o que fiz no livro *La vastedad simbólica*, 2018 – nos leva a entender melhor sua intrínseca relação com os opostos criativos cobiçados pelo Surrealismo. Como relato no livro, eis a impressão que me passou, ao conviver com ela por alguns dias em sua casa, o cenário de seu atelier: O que poderíamos entender como um lugar sagrado, uma espécie de mola de contato com a transcendência, no seu caso, é a morada da revelação física

de seu ponto de equilíbrio entre a memória e o sonho, o testemunho e a visão. O suor da construção de uma obra de arte é parte de seu mistério e, como tudo nela, é essencialmente real. O ateliê de Susana está cheio de obsessões. Há a presença sombria do símbolo. Os nós, as pedras, as ondas, a lembrança de que tudo em sua paisagem é trópico, que assim o quer, o mundo como um lar de sombras queimadas. E tê-la ali, ouvindo suas concordâncias e discordâncias, com a voz sempre comprometida com a recuperação de um mundo – o mundo da arte, da criação, da poesia, da existência comum entre todos os seres... Susana é alguém que ainda acredita que o mundo pode reduzir suas tensões graças à compaixão. O ovo filosófico da compaixão é a compreensão mútua da existência de todos em qualquer lugar. Desde a Hungria de nascimento até sua residência mexicana atual, em Oaxaca, ela viveu em países como Argentina, Chile e Canadá. Com uma vida inteira de mergulho na vastidão surrealista, parte essencial de sua jornada lembra o Tao, com uma leitura única da cognição, a aprendizagem incessante de um sonho que começa a todo instante.

NIVES KAVURIĆ-KURTOVIĆ

1938-2016 Croácia



A plástica em Nives Kavurić-Kurtović é uma escrita permanentemente transmutada, com sua exuberância orgânica, a continuidade enigmática de seus traços autobiográficos, a plenitude omnívora de uma visão de mundo que se alimenta de tudo à sua volta. Sua obra nos leva pelo interior de uma aventura sonora, rara pictografia que expressa os sons de seus atos, cenários, relatos. Nives deu ao Surrealismo a configuração mágica de pergaminhos que nos desafiam permanentemente a experiências tomadas pela multiplicidade de personagens – a rigor, a celebração de múltiplos eus em um protagonista que é a própria artista –, o metamorfismo inquietante e o jogo visceral de deformações reveladoras. Uma plástica que encarna todas as demais formas de expressão, o perene desafio de uma mão que quer a tudo abarcar. Ela mesma diria que a criação *é um estado de pesadelos de consciência e subconsciência, quando tudo entra e nada sai – um estado de terrível impotência e tremores*. A crítica Margarita Svestarov Shimat iluminou bem a sismografia tempestuosa da obra de Nives, ao dizer que *uma vez liberados, os demônios da emoção tornam-se incontroláveis e vivem simultaneamente no espaço amniótico volátil, onde se inclinam um contra o outro, resistem um ao outro ou são consumidos com bondade*. Tecidos que ganham volume e profundidade, presságios e imperfeições da memória, metamorfose constante de todas as perspectivas da matéria, a obra de Nives é uma entranhável meditação sobre os destinos do Surrealismo, ela própria se erguendo como a voz surrealista mais relevante na Croácia.

LUIZA NETO JORGE

1939-1989 Portugal



A poesia de Luiza Neto Jorge nos desafia a vivê-la, como o fez a própria poeta. Ao dizer que *o corpo é insurrecto* também se referia ao corpo da linguagem e tal insurreição foi a fagulha propagadora – assim o afirmou Gastão Cruz, seu companheiro de geração – de *uma experiência levada até o limite da exigência e do rigor, um lugar onde é preciso viver tudo, sem concessões à futilidade e à normalidade*. Rigor na voracidade elegante de seu humor, exigência de metamorfoses que a todo instante nos roubam o chão de nossos passos. Tudo é linguagem carnívora como um relâmpago que não se cansa de deformar a paisagem. Consciente de que *a moderna poesia ocidental tem raízes bastante fundas no Surrealismo*, Luiza esteve ao lado, em Portugal, de alguns surrealistas – tais como Alexandre O’Neil e António Barahona, com quem inclusive foi casada –, e manteve sempre a crença de que em seu país o Surrealismo viesse a atuar *como total destruição de cânones bafientos, como reação a um ambiente social rígido*. Sua metáfora encantatória reluz como uma lira tangida pelo erotismo, virtuosismo de formas que acendem os frutos agudos de nosso reconhecimento em cada um de seus poemas. Sobre eles nos diria a crítica Rosa Maria Martelo, que *são movidos por um ritmo que é corporal, e falam por associações, deslocções, falhas, transfusões que sempre desestabilizam a gramática e, com ela, a ordem, a lei*. De tal modo que sua autorreflexão se irmana ao que se poderia dizer de sua poesia: *Diferente me concebo e só do avesso / o formato mulher se me acomoda*.

EVA ŠVANKMAJEROVÁ

1940-2005 República Tcheca



Toda a obra de Eva Švankmajerová – plástica e literária – possui uma notável intensidade tátil. Talvez assustadora em um primeiro plano, porém logo definida pelo propósito de comunicação dos sonhos, a quebra de limites da realidade, o humor corrosivo que se mostra tanto nas imagens como no jogo gramatical de seu romance. Eva lidou com colagens, pintura, direção de arte, designer de cartazes cinematográficos. Fascinante o modo como mesclou tudo isto em uma obra única. A riqueza de seu surrealismo vinha justamente dessa sinestesia através da qual combinava múltiplas linguagens. Madeleine Morley observa que *ela costumava usar o simbolismo informado por textos psicanalíticos para investigar os estereótipos de gênero e representar a exploração sexual*. Posteriormente, 1970, já casada com Jan Švankmajer, o casal se junta ao grupo surrealista de Praga, com o qual colabora em muitos aspectos. Eva certa vez declarou, indagada sobre a atuação do artista em uma sociedade: *O que nos interessa mais do que o mero artefato é a própria criatividade, essa fervura secreta e borbulhante da alma. Nossa tarefa é tirar a tampa*. Considerando as dificuldades de tradução de seus livros e mesmo dos manuscritos nos cartazes de filmes – um dos mais belos exemplos encontramos no filme de Věra Chytilová, *Fruits of Paradise*, 1970 –, acabou se tornando mais conhecida internacionalmente pela pintura. Paisagens orgânicas do inconsciente, colagem erótica de personagens de fábulas, requinte de símbolos arrebatados de um mundo onírico. Tudo isto cosido com a finíssima linha de seu humor, e cozido a fogo louco, célere, revelador de uma sociedade em ruínas, evidenciado graças a uma hábil técnica de transmissão do fluxo de consciência da obra para seu espectador.

ANNIE LE BRUN

1942-2024 França



Os desastres são uma espécie de divisor de águas na história da humanidade, tendo mostrado primeiramente a sua face mitológica, posteriormente entendidos como oscilações naturais até alcançar a condição de operados pela espécie humana. Da metáfora religiosa à mais dura realidade física, os desastres começam como um controle moral e acabam por despertar o que há de mais terrível em nós, o desprezo pelo outro. Toda a obra, criativa e filosófica, de Annie Le Brun tem sido uma leitura constante das raízes e desdobramentos dessa imaginação catastrófica. Das páginas do Apocalipse até as ruínas atômicas, os desastres ambientais e o inferno das pandemias do século atual. Seu pensamento esclarece o imperativo de não desconhecer as conexões entre todas essas formas de anulação da alteridade, defendendo que, *para tomar as estradas conhecidas na direção oposta, para encontrar outras que mal foram identificadas, precisamos seguir a intuição e correr o risco de sermos violentamente impedidos*. Annie conheceu André Breton em 1963, logo integrando o grupo surrealista, até que o mesmo se dissolvesse seis anos depois. Sobre o movimento em si, ela diria: *O surrealismo não é de forma alguma uma vanguarda, é uma atitude diante da vida, cuja radicalidade real consistiu tanto em recusar sua miséria quanto em buscar sua maravilha*. Poeta e ensaísta, dedicou estudos primorosos sobre Sade, Aimé Césaire, Alfred Jarry e Raymond Roussel, personagens que, segundo ela, *arriscaram tudo para ir à frente de seus sonhos ou fantasmas e se aventuraram ao ar livre em paisagens desconhecidas*. Em seus ensaios fez sempre duras críticas ao feminismo e ao servilismo voluntário que nos fazem desconhecer ou minimizar os reais problemas da mulher, o fetichismo do feminino, e do sistema de trabalho e suas deformações do humanismo.

PENELOPE ROSEMONT

1942 Estados Unidos



Poeta e artista plástica, Penelope Rosemont acabaria dedicando mais a sua vida ao ativismo político – *nunca tive tempo para arte, apesar de adorar* – e ao trabalho editorial de recuperação de nomes e aspectos valiosos no ambiente surrealista. E foi naturalmente esse ativismo que lhe era essencial o que a levou ao Surrealismo – ela mesma diria: *O surrealismo é político, sempre foi político* –, 1965, quando conhece seu marido, Franklin Rosemont, e o casal vai passar um período em Paris, ali encontrando Breton e integrando o grupo surrealista francês. Uma década depois Penelope, que bem antes havia criado um grupo surrealista em Chicago, se torna uma das organizadoras centrais de uma Exposição Internacional do Surrealismo nos Estados Unidos. Alguns de seus livros – *The Forecast is Hot!, and Other Collective Declarations of the Surrealist Movement in the United States*, 1997; *Surrealist Women: An International Anthology*, 1998; e *Surrealist Experiences: 1001 Dawns, 221 Midnights*, 2000 – se destacam como peças de resistência e fonte valiosa de difusão e reflexão sobre o Surrealismo. Sobre a permanência do Surrealismo, Penelope observa que nele estrutura e filosofia são *bastante proteicas*, e que o mesmo foi idealizado para ser *adaptável* – *as ideias surrealistas são muito flexíveis* –, o que talvez vá de encontro às ideias de um centralismo europeu, sobretudo no caso daqueles surrealistas religiosos que são verdadeiras viúvas de Breton. Penelope dá importância vital à renovação e/ou aprofundamento de temas lançados pelo Surrealismo, como confirmamos em uma declaração sua: *Eu odeio quando as pessoas correm de volta para algo que Karl Marx escreveu durante a Guerra Civil, e pensam que isso se aplicará hoje, porque elas nem sequer tinham eletricidade ou gasolina naquela época, o que interrompeu totalmente tudo em termos de valor*. Este seu sentimento, imediatamente convertido em ação, de combinação de coisas, de interação perene dentro de um mundo mágico de possibilidades que o Surrealismo projetou, é o que lhe dá a grandeza de seu trabalho.

RIKKI DUCORNET

1943 Estados Unidos



A ideia de plágio surge como uma provocação, ao questionar a siseudez de uma patente da criação. No entanto, seu recorte essencial aponta na direção da subversão e não da mera cópia. A criação não se desfaz em momento algum de sua imperativa assinatura. O plágio é um ardil e, com o tempo, se tornou enfadonho. Uma conversa com a romancista e ensaísta Rikki Ducornet e aprendemos muito sobre o desgaste de certos truques da linguagem. Uma dessas lições diz respeito à sua leitura do Surrealismo como uma *mutação espontânea*, ou, como ela cita Aimé Césaire: *O surrealismo é uma disponibilidade permanente para o maravilhoso*. Neste sentido é fascinante a ideia de Rikki de que criar equivale a ser perseguida por *uma coisa selvagem na floresta*. Avancemos com ela: *Estar plenamente viva, ou seja, galvanizada por Eros e suas encarnações ilimitadas – é habitar no coração vivo do surrealismo, aquele lugar de encontros excitantes, ambíguos e, acima de tudo, maravilhosos*. Não nos esqueçamos que Rikki compactua com um Surrealismo não-ortodoxo – *uma maneira de lidar com a ortodoxia e a má fé é o humor negro* – e o ambiente quase sempre satírico de sua narrativa é intensamente mágico, compartilhando correspondências entre realidades aparentemente afastadas entre si, com uma precisa noção da liberdade do corpo, da imagem, do maravilhoso. Sua voz brilha, reveladora: *Para amar o outro, o estranho, os aspectos misteriosos do mundo; para ser um ente livre, um ser autônomo, destemido e imaginário; para abraçar e proteger o mundo natural e criar para si e para os outros o espaço no qual a transformação e a criação são sempre possíveis, é preciso amar o corpo, o corpo mutável, o frágil e o mortal. Eu acredito na alma sexual*.

LEILA FERRAZ

1944 Brasil



Leila Ferraz ainda bem jovem, aos 20 anos, descobre o Surrealismo e abraça a ousadia de, ao lado de alguns amigos, montar uma exposição internacional do movimento em São Paulo. Foi também coeditora da revista-catálogo da exposição, *A Phala*. Em suas páginas um ensaio de Leila – *Introdução ao pensamento mágico surrealista* – imprime a força de sua identificação com os postulados do Surrealismo, ao mesmo tempo em que começa a despertar para a misoginia que contaminava as ações do grupo. Há pouco conversamos sobre a relatividade da liberdade, sobretudo em relação à mulher, quando raspamos o verniz canônico do Surrealismo. Ela então me disse: *A mulher é, em si, uma força transgressiva a todo instante. Como um astro na mecânica celeste. Sua transgressão é sua própria condição feminina e tudo o que assim a caracteriza. Veja, hoje divulgaram pela primeira vez, a foto de um buraco negro no universo. Ao vê-lo imediatamente o associei, mais ainda, enxerguei o colo do útero feminino. São ambos transgressores em seus mistérios e transcendências. Uma transgressão infinitamente mutável e paradoxalmente única. A essência de um cenário indiscutível. Algo tão sagrado e violento. Algo que é côncavo e no limite desse entendimento, convexo. Jamais objeto. E sim um mutatis mutandis entre a dor e o prazer.* A conversa nos permitiu tocar nos modos de reação da mulher, em especial a interdição ulterior. A mulher não está vedada, mas ela veda a si mesma, como se guardasse, ao menos em parte, a celebração de seus ofícios, para si mesma. Como se mantivesse sempre algo oculto, jamais revelado, que é a parte revitalizante que traz em si. Em face disto é que a mulher não cede aos truques da repetição, porque ela guarda em si um minério que resplende luz perenemente a cada ato, que o faz parecer (e ser mesmo) outro, sempre renovado, nela. E Leila alcançou a profundidade do minério dessa relação justamente com o Surrealismo e seu revelador poço de contradições.

ANNE WALDMAN

1945 Estados Unidos



A expansão perene do Surrealismo, seja na compreensão de novos meios de expressão ou no diálogo com novos obstáculos que vão surgindo, tem dado ao movimento uma territorialidade planetária que, tendo por base seus postulados originais, não cessa de agregar múltiplas contribuições estéticas e revitalizantes da condição humana e das relações entre vida e arte. A biografia de Anne Waldman navega por ambientes experimentais de grande alcance, com destaques para a criação de uma escola de poética no Instituto Naropa, 1974, ao lado de Allen Ginsberg e outros; as caravanas de poesia – que incluíam nomes como Ginsberg, Bob Dylan, Joni Mitchell e Joe Cocker – percorrendo parte dos Estados Unidos e do Canadá; suas performances inúmeras, resultando sempre na gravação de discos, ao lado de seu filho, o músico Ambrose Bye. A performance, a livre associação de ideias, o fluxo da linguagem, essas conexões de sua poesia com o Surrealismo, encontra em Anne sua expressão revolucionária. Ela mesma nos diz: *Eu sempre me interessei por uma forma maior, que não ficasse apenas quieta na página. A qualidade performática existe porque é preciso haver uma ênfase extra. Ao invés de ler em silêncio, eu sinto a necessidade física de fazer algo maior.* Anne defende a necessidade a abrir-se para as revelações do texto recebido – como ela entendia a recepção da escrita –, para os mecanismos da inspiração: *A arte que é imaginação é curativa, generativa, cinética. Respira. A arte não ofusca a feiura; explora a feiura, quer entendê-la e a contrapõe, apresentando alternativas.* Sua atitude frente a seu tempo é de manter acesa a continuidade. Em um poema intitulado justamente *Continuum*, ela nos fala da permanente *avaliação da linguagem*, da evocação de uma *consciência palpável*, da *resiliência de uma poética corporal*. Ao recuperar a imaginação certamente a poesia transformaria o mundo.

MARIA ESTELA GUEDES

1947 Portugal



Poeta, dramaturga, ensaísta e editora, o Surrealismo sempre ocupou um lugar central na vida de Maria Estela Guedes. Porém o mesmo jamais foi aceito por ela como algo doutrinário ou cristalizante. Desde seus primeiros poemas, suas peças de teatro, até a criação deste imenso projeto editorial de circulação virtual que é o *TriploV* – título que ela acatou, por sugestão de Ernesto de Sousa, *sem me ocorrer que era surrealista* –, esteve sempre ciente, no entanto, que nem todas as melhores raízes garantem bons frutos, sendo imperativo manter acesa uma dinâmica vital de interação com todos os mecanismos possíveis. Crítica do movimento, sobretudo daquele entendimento de que só é surrealista aquele que for nomeado como tal por Breton – desta forma, naturalmente, desde 1966 que não haveria mais Surrealismo no mundo –, Meg – fusão das três iniciais de seu nome, opção minha desde que a conheci – se nutre de uma percepção de multiplicidade de linguagens e de planos de leitura da realidade, que vão de encontro a toda ortodoxia. Ela mesma esclarece: *um movimento, se o é, não para, por isso não tem princípio nem fim, apenas pontos de referência mais ou menos marcados, que nós mesmos estabelecemos, para guias de uma jornada que se compadece pouco com as veleidades objetivas de alguma balança de alta precisão. Em uma conversa que mantivemos como prólogo da reunião editorial de três de suas peças de teatro publicadas no Brasil, Meg nos dá sua melhor compreensão do Surrealismo, ao dizer que ele não pode confundir-se com uma ideologia. Basta o seu estímulo à liberdade para garantir que não ata, não agrilha escolasticamente, e que a qualquer momento pode incitar à mudança. Por esse fluxo, podem filhos pródigos voltar a casa, podem aí berçários mostrar ao mundo que do movimento surgem revolutivos nascituros...*

AGNES ARELLANO

1949 Filipinas



Sempre que pousamos o olhar no centro queimante da obra escultórica de Agnes Arellano vemos como flui por toda ela os vislumbres reveladores de todas as dualidades metafísicas que envolvam religião e filosofia. Cada escultura sua capta e expande um sistema que encontra lugar nos mitos e na sexualidade. Cada peça é como uma lanterna que nos permite viajar pelo interior dos mundos que evoca. Ao reunir esses mundos, em um cenário refeito pela fragmentação, a sobreposição e a junção de imagens, Agnes prefere chamá-los de paisagens, um recorte plenamente surrealista, a partir do qual a mescla de materiais ou ideias díspares nos leva a compor uma realidade outra. Em suas obras nos encontramos com uma disciplina da intuição, em cujo erotismo de suas reentrâncias vamos descortinando essências evolutivas de nosso próprio estar no mundo. Ela mesma nos diz: *Procuro pistas de mitos, história e folclore. Este é o tecido de meu trabalho e tende a dar a ele um forte elemento narrativo. No entanto, não estamos falando apenas de contos de fadas. O material deve sondar as profundezas psicológicas. O modo como essas inúmeras realidades se conectam através da modelagem de formas na obra de Agnes recorda naturalmente a defesa que André Breton fazia da filosofia, uma espécie de vaso comunicante entre o continente e o conteúdo. Trata-se de uma fascinante perspectiva do sagrado, o prolongamento de um corpo em outro, de uma matéria em outra, ou como ela própria destaca: A deusa branca, de Robert Graves, lembra o som de um cão uivando de longe que faz sua pele arrepiar e lhe dá arrepios, a musa da qual extraímos – inspiramos – respiramos, para criar a Forma fora da Visão. O que quer que provoque isto deve ser sagrado.*

CINDY SHERMAN

1954 Estados Unidos



Em seu primeiro século de existência o Surrealismo entoou cantos de uma multiplicidade fascinante de vozes, como uma extensão natural de seus propósitos inaugurais. Significativo palimpsesto em que a cada raspada em sua superfície descobríamos novas perspectivas de representação do ser. Neste ambiente caracterizado por inesgotáveis metamorfoses e a busca de uma perene personificação do inconsciente, nos encontramos com a fotografia de Cindy Sherman. A leitura crítica de sua obra costuma ser tripartida em fases dadas como sucessivas que partem de um acento no voyeurismo, passando pela representação de uma fealdade provocativa, até se concluir com a intencional repugnância de um erotismo grotesco que mescla recortes e atrofias do corpo humano, próteses e objetos deformados. Essa aparente ordem, espécie de sucedimento intervalado, não corresponde à integridade estética da fotografia de Cindy. Tais fases, que vasculham as fontes de violência impostas à mulher e que vão do fetiche mercadológico do glamour à vitimização de uma subjetividade monstruosa, partem sempre de uma mesma indagação: uma mulher é o mesmo que sua figura fotografada? Como bem observa a crítica Laura Mulvey, *a atração do voyeurismo se volta como uma armadilha, e o espectador acaba consciente de que Sherman, a artista, montou uma máquina para fazer o olhar se materializar desconfortavelmente em uma aliança com Sherman, a modelo*. E a própria Cindy revela: *Estou interessada, como a maioria das pessoas, em imagens de coisas genuinamente perturbadoras*. Seus recursos são a encenação teatral, a fragmentação de imagens, o humor sombrio, a metamorfose blasfematória. Deste modo sua obra reflete um lado bastante cru das experiências fetichistas do Surrealismo, indo além do recorrente universo das distorções.

KIM HYESOON

1955 Coreia Do Sul



A poesia de Kim Hyesoon é um rasgo permanente das cicatrizes que marcam os sinais de enfermidade do corpo humano, em especial o da mulher, em um mundo devorado por uma linguagem irreal, deformadora das identidades. Poesia subversiva, marcada pela dessacralização do corpo em sua oferta mercadológica, Kim prepara esteticamente um contrafeitiço cujos ingredientes são um humor dilacerante, as síncopes sintáticas, as repetições fonéticas, com uma força experimental desafiadora. Escutemos o que ela nos diz: *Entalhamos em nosso corpo o que a sociedade nos ensina e continuamos essa tarefa, sem saber a identidade que nos forçam a ter. Essa identidade está gravada em nossos rostos e nossas peles. Sem saber que nosso corpo se tornou o papel feito de carne humana, nós enchemos nosso corpo e o transformamos em um teatro onde são tocados por símbolos culturais ou símbolos suprimidos. Não é possível explicar a poesia das mulheres até que você simpatize com o modo como elas passam dolorosamente pela experiência de ter essas tatuagens gravadas em seus corpos. Nesse ponto, a linguagem das mulheres é a linguagem do açougueiro que vende seu corpo. É grotesca e miserável. As poetas do sexo feminino podem finalmente entrar no mundo da linguagem depois de atravessar este rio do grotesco; as palavras não podem jorrar de suas bocas até que cruzem o rio de gritos onde você testemunha a morte como assuntos cotidianos. Nesse rio de transparências tóxicas, onde Kim mergulha suas imagens poéticas, o Surrealismo a observa como a representação antecipada de um espelho que ainda não se reconhece na outra margem. Seu livro *The autobiography of death*, 2019, deveria estar ao alcance de todos nós.*

MICHIKO KON

1955 Japão



A expressão da relação entre vida e morte em uma obra de arte difere de seu correspondente real. Um artista plástico pode muito bem se apropriar de símbolos mortos, cadáveres humanos e animais, restos de comida, vegetação morta, e com tais elementos compor um cenário que seja uma exaltação da vida, chame a atenção para cuidados que devamos ter com os vivos ou simplesmente constituam outro modo de ver a morte. A fotografia de Michiko Kon, realizada a partir de colagens e *assemblages*, é uma alquimia onírica dos retalhos que ela recolhe, fragmentos de bonecas, aves empalhadas, peças de vestuário, criando uma cenografia que, embora recorrendo a um mundo descartável, não é definida por ele. Ela própria comenta o quanto lhe atraem *delicadeza e beleza* dessas formas em desuso, *o erotismo das coisas cruas e sua transitoriedade*. A fotografia de Michiko se projeta como naturezas mortas, resultando em um catálogo de alegorias e transcendências, que por vezes nos leva a concordar com Salvador Dalí ao apontar que a fotografia *é o processo mais ágil para perceber os mais delicados deslocamentos entre a realidade e a surrealidade*. Há uma transfusão de sentidos, uma sensível determinação pela recriação do mundo, uma escavação permanente nos intervalos do desejo e da memória. A beleza ganha um caráter abominável por alguns segundos, até que refaça o entendimento do que realmente é absurdo e irracional. A fotografia de Michiko nos traz de volta à vida.

SILVIA GUIARD

1957 Argentina



A poesia de Silvia Guiard indaga sobre o lugar secreto que cada imagem deveria ocupar em nossa vida. Sua voz decifra o mistério desses recolhimentos de corpos, sentimentos, suspeitas, em uma projeção inesgotável de consequências incorporadas pelas ações mais aparentemente deslocadas de sua residência. *Às vezes a árvore é um homem / o homem, um rio / o rio, uma mulher / e a mulher, uma árvore.* Os estados de ânimo por vezes derrotam as convenções e, graças a tais experiências, o ser humano recolhe mapas perdidos que os levarão de volta ao leitor de seus sentidos. Silvia foi tocada pelo Surrealismo desde a infância e dele foi se ocupando na medida em que a consciência lhe revelava relevâncias e afinidades. Os primeiros passos se deram na formação de um grupo surrealista e na edição de uma revista, *Signo Ascendente*. Ela mesma recorda que, *sendo todos muitos jovens – entre 21 e 24 anos – buscamos nossa orientação na fonte original: os textos de Breton, o primeiro surrealismo.* Não deixa de ser saudavelmente lúcida sua observação de uma pluralidade. Além de seus poemas, contos e ensaios, Silvia também tem realizado apresentações em palco de uma mescla de linguagens, poema, música, máscaras, improvisações, celebração de sensibilidades que atuam em expressiva confluência. Sua poesia se escreve em nós como um ramo de confidências comuns: *Eu falo com lábios rachados / com a língua queimada / para estátuas de gesso / e ainda / não obstante / grandes ondas me sustentam / vegetações lentas me sustentam / longos / galhos muito profundos me sacudindo em seu arrepio / me sustentam / em silêncio.*

BEATRIZ HAUSNER

1958 Chile



O sonho ocupa um lugar sagrado na poesia de Beatriz Hausner. Um lugar em que realiza suas metáforas na medida em que se relaciona com a vigília. Sua poesia é um canto de reconhecimento das narrativas de espelhos confeccionados para nos mostrar a verdadeira dicção de cada imagem. Imagens que saltam de livros aleatoriamente abertos ou do mobiliário embaralhado de seu local de trabalho. Nas visões poéticas de Beatriz gatos e guaxinins passeiam pelo vestuário feminino com suas bonecas em busca da tessitura ideal de nova imagem que melhor represente a imaginação erótica. Tais personagens por vezes se encontram definidos por uma magia da metamorfose e reúnem em seu vulto atributos naturais, parcialmente humanos, animais e mecânicos. Como ela nos revela: *O que me interessa é a possibilidade de transformação que ocorre através da criação poética... a exploração dos aspectos mais violentos e assustadores de Eros, permitidos por esse estranho relacionamento. Relação amorosa invulgar que mescla sentidos e qualidades dos corpos envolvidos, cuja ambivalência não é a da máscara teatral, mas sim a da coexistência de sintomas e atributos distintos, até que toquemos a essência desse simbolismo. Poética provocativa, ninho de mistérios eróticos, sintetizada nos versos finais de um poema: A fome rói / o ventre de crianças que escutam / a agitação dos pássaros / desprovidos de suas asas. Eles são / o eco das vozes dos mortos / que jazem vivos sob a cinza e a neve / esperando que nasça o homem justo.*

ROSSLYND PIGGOTT

1958 Austrália



O Surrealismo possui um vasto acervo de matéria inqualificável, cuja aspiração ao grau zero da liberdade, onde a criação não se submete a dogmas de espécie alguma, é o estado propiciatório de uma multiplicidade de vozes distintas e por vezes de impossível conciliação. Ao explorar o contraditório e o inesperado, o símbolo que melhor define a obra de Rosslynd Piggott não pode ser vivido e sim apenas desejado. Há uma psicologia da estranheza que nos permite ver com outros olhos os objetos domésticos que ela convoca como protagonistas de sua pintura e instalações. Neste sentido ela acompanha de perto a ideia de Duchamp de criação de uma atmosfera excêntrica, onde o elemento ar – a começar pelo enigma atrativo de que podemos senti-lo, porém não o conseguimos ver – fundamenta todas as conexões – possíveis ou não – entre os objetos evocados. Rosslynd nos diz: *Há muito tempo sou atraída por um espelho obscuro, como um objeto e uma ideia, fascinada por espelhos antigos, escurecidos pela oxigenação do tempo.* Observando sua obra, a vertiginosa sensação que transmite de busca do inacessível, o papel que nela representa a permanente transferência de relações entre mente e objeto, entendemos que as imagens que os espelhos absorvem nem sempre eles nos devolvem na mesma hora. Seu convívio com o Surrealismo desde a adolescência, sobretudo definido pela descoberta de Salvador Dalí e René Magritte, encontrou no conceitualismo de Duchamp um ponto de equilíbrio em que a experiência sensorial revelou um mundo surpreendente e naturalmente inqualificável.

FRANCESCA WOODMAN

1958-1981 Estados Unidos



Na fotografia de Francesca Woodman, a cabeça manchada, decepada, invisível ou mesmo aparentemente perdida, impõe uma revisão da plenitude, das forças alusivas do instinto e da obsessão. Rebeldia contra o mundo estável das formas. Teatro das desordenações elegíacas, sua fotografia se move constantemente, desafiando as perspectivas de um olho racional. Seus personagens inquietos, na busca incansável de outros modos alterados do ser, desenquadram os vícios de causa e efeito, implodem as relações entre os moldes concretos e abstratos, imprimem novas funções à estática moldura. Transgressão das formas, mas também da sexualidade, do dualismo que distingue os símbolos do masculino e do feminino. A decapitação de seus personagens não é senão uma recusa a deixar-se invadir pelo reino sombrio da artificialidade. Francesca evoca o interdito como uma força secreta de elucidação da mulher. Recorto a bela leitura que dela faz a crítica Monika Kedziova, ao dizer que ela *facilita o corpo a escrever com significados que emanam do próprio corpo, não da mente*, distinguindo com clareza os dois métodos de eliminação do ser: no masculino, a castração; no feminino, a decapitação. Atenta à obra de Georges Bataille e André Masson, a fotografia de Francesca doa ao Surrealismo uma riquíssima fonte de liberdade transgressora, reforçando o ímpeto expressivo da criação.

AMIRAH GAZEL

1964 Costa Rica



A liberdade requer disciplina. A alteridade é seu melhor espelho, a projeção de suas analogias, um ninho de símbolos absolutos. O Surrealismo instalou no automatismo a mesa propagadora do sumo da liberdade, e sua aparente ambiguidade não foi além do imperativo de desafiar o homem a reconhecer em si a sua natureza múltipla. Amirah Gazel é uma artista tocada pela essência dessa multiplicidade. Como ela própria define, *o absoluto do*

Surrealismo não obedece apenas à imagem ou expressão criativa, envolve a metafísica do ser que está por trás da representação vidente e mágica do inconsciente. Por essa linha que lhe revela o altruísmo fascinante tem direcionado sua vida, que, além da obra de criação, inclui uma atuação permanente como regente cultural, empenhada na produção de exposições artísticas, edição de livros e revistas, coordenação de sessões de pintura coletiva, tudo isto concentrado, pela força de união de um Surrealismo que ela descobriu muito cedo, na mescla de fundação de um grupo e uma empresa, Agorart, que atua desde 1999, quando Amirah ainda residia na Holanda. Em 2010 ela se transfere para a Costa Rica, seu país de nascimento, e, graças à decisiva parceria com Alfonso Peña, rapidamente se multiplicam as realizações, culminando com uma Exposição Internacional do Surrealismo, pioneira no ambiente da América Central e Caribe. Na plástica, Amirah mescla pintura, grafismo, colagem, com uma disciplina que define sua clara compreensão do automatismo: *Minha obra reflete meus encontros surpreendentes com a matéria e a magia de minha pesquisa no labirinto das emoções.*

AASE BERG

1967 Suécia



Há um aspecto visceral na poética de Aase Berg que descarna a linguagem até o ponto em que dela começam a surgir novos mundos. Suas imagens abrigam planos em que *as lágrimas do oceano / esfregam as garras / em superfícies / fechadas*, mergulham fundo, como diz Dodie Bellamy, *na perversidade da natureza, tateando as bordas externas da subjetividade*. Poemas e prosa poética, com um metabolismo em permanente mutação, questionando todas as regras, afeitos a traçar uma relação entre o Surrealismo e as ciências naturais contemporâneas. Seus versos, como caixas equivalentes ao corpo, humano e animal, trazem à luz uma álgebra de imagens invertidas, revelando a força metafísica de nosso simbolismo cotidiano, a frequência com que o tempo nos dissolve e cria bifurcações em nossos planos existenciais. Aase filiou-se a um grupo surrealista em Estocolmo criado em 1986, uma experiência singular, embora ela própria posteriormente dissesse que carecia de *perspectiva feminista*. Ao criar a poeta abre sulcos na realidade e os preenche com ironia e requinte de neologismos sugestivos, estranhas formas de ludismo entranhadas com a ferocidade dos riscos. Até onde é possível traduzir, ela nos diz: *Você, meu aquário de pesca de estrelas, e eu, / uma visão sombria eletrônica diretamente através de você*. Em outro nos sugere um lugar onde as máquinas estão interligadas, e pondera: *Lá você não é mais amado, / é observado. / Como a hierarquia dos hackers / é uma meritocracia, o / respeito é conquistado através dos resultados*. Uma estranha poesia que a todo instante nos desafia a desvendar novos códigos-fonte.

SARA SAUDKOVÁ
1967 República Tcheca



A nudez e o teatro celebram uma peregrinação mística pelo tabuleiro da existência. De um lado a transfusão perene dos fluidos da inocência e da luxúria, de outro a representação da essência do próprio ser. Ao escrever sobre a fotografia de Sara Saudková, o crítico Emilio Bellu observa que ela *mostra o poder do relacionamento tcheco com o corpo, a sexualidade e a curiosidade que são difíceis de encontrar em outras culturas*. Sua obra plástica é ainda muito ligada à de Jan Saudek, com quem realizou muitos trabalhos comuns – *Fiquei completamente surpresa com o mundo dele e sua personalidade me atraiu muito* –, porém se deixamos pousar livremente o olhar nas fotos de Sara, no que pese a coincidência da teatralidade, das fotografias encenadas, compostas como *tableaux vivants*, logo percebemos que sua dramatização fotográfica não contempla a abjeção que tanto singulariza a estética de Jan. Ao contrário, em Sara, o erotismo, acentuado em seu íntimo pela força expressiva do uso de fotos em preto e branco, procura imprimir em sua linguagem animada a sensibilidade feminina em busca de uma simbologia própria, onde o desejo e a maternidade são personagens valiosos. Sara, que também tem escrito alguns romances, destaca, no tocante ao este equilíbrio arriscado que consegue imprimir em sua fotografia, que, na montagem dos cenários, *todo prazer é redimido com algum problema ou tristeza, cada problema é substituído por alegria e felicidade*. A densidade surrealista de sua obra, em especial no plano de sua criação livre, é intensamente ampliada pelo humor e a graça de uma linguagem que se mostra ser outra, inesperada e reveladora.

CLAUDIA ISABEL VILA MOLINA

1969 Chile



Os estereótipos cruzam os cenários poéticos de Claudia Isabel Vila Molina com um fulgor teatral. São por vezes como marionetes que emitem sombras que nos desafiam a colá-las em seus respectivos personagens. *A pele é débil os traços aumentam a necessidade de nos inventarmos / de sombrear os rostos como águas se afastam em direção ao norte.* São espectros fugidios que, nas palavras de Enrique de Santiago, ao prologar seu livro de estreia, nos despertam *uma atração por aquilo que, aparentemente doloroso, acaba sendo uma gozosa experiência estética*, quando então *a palavra crua vestida de poesia se torna atraente e nos cativa em sua torrente metafórica.* Seus cenários – insisto no termo porque na poesia de Claudia tudo está em constante movimento – evocam as alegorias baseadas na personificação da mulher, cujas correspondências ela não cansa de indagar, ao mesmo tempo em que nos desafia a encontrar respostas para a evolução desses estereótipos. *A noite se enche de orgias / trata de beber essa deliciosa substância / vejo sereias nessa contemplação / até quando nos alcança o inverno para recopilar diminutivos / vejo telas pendidas como objetos sagrados / fornicções perpétuas entrando na raiz das aproximações.* Claudia tempera muito bem os ensinamentos do Surrealismo com sua descoberta de uma voz própria. Artaud, Césaire, Lautréamont, em modos distintos se encontram presentes em sua aventura criativa, não propriamente como influências, mas com uma sincronia afetiva em permanente renovação. Como ela própria observa, acerca de sua criação, *utilizo jogos verbais, repetições, uso de linguagem coloquial, escritura automática, mudanças de referente*, segundo ela truques que se mesclam na cumplicidade de definir sempre um novo cenário.

HELEN IVORY

1969 Inglaterra



Se vamos até Max Ernst escutar sua voz, ele nos diz que a colagem é *a irrupção magistral do irracional nos domínios da arte, da poesia, da ciência*. A *assemblage*, por sua vez, é o teatro em que a colagem expande sua representação. Os poemas-colagens de Helen Ivory atuam como palcos em que se fundem linguagem plástica e escrita. Mais ainda, como uma fonte de justaposições hipnóticas que revolvem o inconsciente em busca de uma linha do desejo com a qual se possa traçar a intimidade feminina e sua perspectiva de uma alteridade surpreendente. Helen também avançou em sua montagem de cenas – *Os poemas que escrevo são como pequenos teatros, pequenos ambientes nos quais os dramas podem ocorrer* – através do que chamou de *caixas de sombra*, *assemblages* que delineavam uma narrativa visual muito sugestiva. A soma desses dois mundos, imagem poética e plástica, não se dá como simples transcrição de meios, mas antes na fecundação de uma linguagem própria, resistente a classificações, da qual participam os jogos metafóricos, as afinações de tom, os rasgos constantes no tecido gasto da realidade. Nesta pequena prosa poética, intitulada *A história do fogo*, Helen nos dá a síntese plena de sua poética: *Depois que o fogo destruiu as árvores e as cidades e deixou esqueletos de casas e móveis, voltou suas atenções para o cemitério. Todos os meus mortos estão lá, arrumados em caixas, e o fogo saltou sobre seus túmulos cantando. Quando a música não os acordou, empurrou e empurrou as pedras, mas elas não se mexeram. Depois que o fogo desperdiçou sua força nas pedras, encolheu-se do tamanho de uma única chama, que minha mãe soprou com um beijo de boa noite.*

SHAHZIA SIKANDER

1969 Paquistão



Em 1947, Antonin Artaud escreveu uma carta a André Breton em que diz: *A atividade surrealista era revolucionária com a condição de reinventar tudo sem mais obedecer em nenhum ponto a alguma noção trazida pela ciência, a religião, a medicina, a cosmografia etc.* Sempre me pareceu que tal desobediência, para ser legítima, deveria incluir também qualquer noção trazida pelo próprio Surrealismo. Uma ausência completa de submissão a rótulos, dogmas, tradições, ao mesmo tempo em que a plena liberdade, até onde perdure sua ilusão, opere no sentido de permitir fundir técnicas, estilos, elementos. O refinamento estético de Shahzia Sikander, a delicadeza técnica que ela emprega na criação de sua pintura em miniatura, alcança uma exuberância visual que é possível graças a um pacto secreto de muitas origens, fusão de elementos étnicos trazidos para uma escala contemporânea, que faz com que suas minuciosas figuras sejam deslocadas e mesmo ampliadas para o universo da animação. Glenn Lowry observa que *Shahzia tem uma capacidade de desenhar que é absolutamente de tirar o fôlego, para que ela possa criar imagens pequenas ou grandes com tanta precisão que você olha para elas e fica pasmo.* O modo como ela lida com esse caldo de heranças lhe dá a identidade defendida por Artaud, essa ambição de um espírito que quer a tudo abarcar, criando uma disciplina sensual que esteja sempre pronta para descobrir novos modos de ser.

KRISTA FRANKLIN

1970 Estados Unidos



Ao final do *Manifesto Afro-Surreal*, D. Scot Miller estampa que *afro-surrealistas criam deuses sensuais para rastream os ícones de uma beleza colapsada*. A poeta e artista visual Krista Franklin remete ao Surrealismo, sem preocupações de ordem ortodoxa, dizendo que graças aos postulados sugeridos em dois momentos da história é ainda possível refletir sobre a mente subconsciente e seus estados alterados. *Consigno acessar muitas paisagens do mundo dos sonhos, coisas que normalmente não encontramos em nossas vidas cotidianas: simbolismos, misticismos, ideias antigas sobre panteões religiosos*. Segundo ela, sua obra reflete essa confluência entre duas manifestações do espírito, alcançando uma intersecção que evoca tanto o Surrealismo quanto a negritude e a consciência coletiva. Poemas e colagens constituem cenários para a sagração de suas *inclinações místicas* e suas *ideias sobre a identidade paranormal*. Na primeira metade do século XX Leopold Senghor distinguiu o empirismo do surrealismo europeu da vitalidade mística e metafórica do surrealismo africano. Uma distinção cuja coerência, embora correta, é insatisfatória, uma vez que o Surrealismo em sua atuação em todo o mundo buscou sempre transformar a maneira como vemos as coisas e como elas interferem em nossa vida. A poética de Krista equaciona essas forças do empirismo, da mística e da metáfora. Lemos em sua poesia: *Eu digo: casa e mostro respingos / coração esculpido ainda batendo abandonado movimentado Nairobi / Eu digo: conforto mostro cadáveres de corpos / jogados em uma pilha de roupa suja / canto corrompido no quarto escuro do mundo eu digo: / casa*. Sua viagem se dá no interior desse imperativo de recuperar a *beleza colapsada* do mundo. Ninguém melhor do que ela para aclarar as páginas de seu atlas criativo: *Tenho ideias pouco ortodoxas sobre hereditariedade, mortos e vivos e sua interconexão, sobre o mundo físico e espiritual sendo separado por um véu muito fino e sobre a memória e a informação celular sendo transmitidas através das gerações através do útero*.

SUJEEWA KUMARI

1971 Sri Lanka



A obra de Sujeeera Kumari abre uma passagem bastante sugestiva entre a tradição surrealista e o mundo contemporâneo, assim como entre as perspectivas da imaginação ligadas ao Ocidente e ao Oriente. Sua múltipla utilização de materiais e técnicas acentua uma abordagem que ela mesma situa como *arte de surpresas*. Suas combinações imagéticas, a representação de figuras em estado de autodescoberta, a narrativa sutil do improvável, ao somar essas leituras de seu inconsciente – através de vídeos, performances e colagens digitais –, Sujeeewa cria um desafio para seu interlocutor, cabendo a ele cruzar a porta que faz com que a inquietude dos sonhos se converta em planos da experiência tangível. Ela mesma adverte: *Embora a minha arte retrate principalmente figuras imaginárias, elas são baseadas em ideias e sentimentos realistas*. Segundo a crítica Jessica Worsdale, diante da delicada exuberância das imagens evocadas por Sujeeewa, *o espectador é obrigado a se envolver totalmente com o trabalho e chegar à sua própria interpretação da identidade das figuras surrealistas ali retratadas*. E o faz de modo sedutor, evocando a alteridade e o entendimento de rejeição das convenções, graças à sensualidade – de cores e formas – de sua interpretação do mundo, graças também ao fato de que ela própria não vê diferença entre vida e arte, e não credita importância alguma na viciada linha que separa a identidade do ser humano com base em fatores como classe, etnia, gênero e cultura. Sua identidade espelha uma concepção convergente de todas as possibilidades de existência, de passagens inúmeras que nos fazem caminhar por toda parte e sempre a caminho de novas surpresas.

AGNÈS GEOFFRAY

1973 França



O primeiro aspecto que se destaca na fotografia de Agnès Geoffray é o estado de suspensão em que se encontram muitos de seus personagens. Acidentais ou encenados, captados pelo diafragma do acaso ou formas enfurecidas de uma obsessão, tais cenas se encaixam como a organização de uma realidade que transborda significados. Tal suspensão virá da expressão do olhar ou será fruto de um pomar da imaginação? Suspensos ante o disparo da câmara de Agnès, estamos impedidos do movimento seguinte ou decididos a não participar do estado miserável das relações humanas? Estamos em queda ou levitamos sugerindo a criação de outro mundo? A fotógrafa confirma seu interesse no exato momento da suspensão, *essa imagem flutuante*, onde a realidade aprende a negar o definitivo. Diz ela: *Minha fotografia é constituída simultaneamente do trabalho de encenação e do trabalho de reapropriação*. Uma visão surrealista impregnada em sua retina, através da qual ela nos revela a intensidade dramática do mistério sombrio e da fluidez assustadora da existência. Eva Wittocx destaca o fascínio de Agnès *pelos traços visíveis e invisíveis da desordem, ou mesmo do desastre, em situações e eventos cotidianos*. A relação entre presença e ausência é um dos truques mais reveladores de sua fotografia. Graças a ele, a seu impacto visual, imergimos em pesadelos onde o desafio será encontrar uma nova representação do que somos. Agnès nos provoca, a todo instante sugerindo que algo está por vir.

EUGENIA LOLI

1973 Grécia



Ao comentar sobre a arte pop, disse André Breton que seus artistas, embora assediem os aspectos mais nocivos da civilização industrial *não os denunciam explicitamente, o que nos leva a crer que se acomodam a ela, inclusive dela participando*. Meio século depois desse comentário, o mercado de artes colapsou no plano estético, e não por responsabilidade de uma tendência, mas sim pelo comportamento subserviente do artista. Pelas mesmas razões foram sempre delicadas as relações entre Surrealismo e arte pop. A obra de Eugenia Loli mergulha nesse plano por vezes conflitante o iluminando com a lanterna de um sarcasmo que a singulariza. Suas colagens digitais – em cuja tessitura utiliza o Photoshop – buscam equalizar um plano utópico repleto de possibilidades. Para ela, essa costura de imagens transbordantes *é ao mesmo tempo o que leva você à vida em nosso mundo atual, ao mesmo tempo em que descreve seus sonhos indicando para onde estamos caminhando*. Eugenia se declara surrealista, e acrescenta: *O surrealismo para mim representa a virada artística do coletivo humano, de ideias concretas para ideias mais abstratas. O surrealismo mostra vislumbres do que pode ser possível para nós como espécie*. Sua colagem retrata uma inusitada provocação no âmbito da narrativa visual, como enquadramentos consecutivos de um filme surrealista. Fragmentos de uma realidade que deve sucessivamente ser colada em busca de uma trama que a defina.

SANAM KHATIBI

1979 Irã



O espaço amplo da natureza é tecido como um templo na pintura de Sanam Khatibi, tablado de ascendência primitiva onde se revelam os impulsos animais. Ela mesma nos dá uma pista valiosa: *Não importa o quanto a sociedade tente encobri-los, não importa o quanto sejamos educados, os nossos impulsos permanecem primitivos.* E tal ambiente primitivo não evoca uma arte naïf, mas sim o refinamento de uma narrativa que elude espaço e tempo e se projeta em uma linguagem cerimonial que situada na dimensão de um matriarcado, onde seus personagens femininos, como salienta o título de uma das obras, falam *dez mil línguas*. A crítica Elizabeth Buhe adverte que *Khatibi imagina um mundo em que o poder foi redistribuído e a herança do domínio de gênero nada mais é do que uma memória.* A representação dessa escala feminina tampouco se preocupa com a dosagem de um mundo sustentado por verdades binárias. A natureza como templo a céu aberto nos desafia a perceber novos símbolos de interpretação do mundo. Os sentidos dominantes não mais devem fiar a existência humana. Khatibi sugere uma nova dialética de formas e ideias, conciliando todas as combinações que surjam diante de si, sem perda de sintonia com o teor da obra, com o tear de suas imagens. Demiurga de uma terra de mulheres – são raras as vezes em que nos deparamos com um homem em sua pintura –, caçadoras que interagem em uma sociedade pagã, cujo sexo é feito com animais, não como evocação de uma bestialidade vulgar – ela própria diz que suas figuras são *predadoras, dominantes, bastante impulsivas e brincalhonas* –, mas antes como a confirmação de que o instinto nos torna indomáveis.

ANGYE GAONA

1980 Colômbia



A fluidez da experiência criadora rasga os véus do tempo e do espaço, convertendo as convicções recolhidas no transcurso em renovadas lascas de inquietude, inesgotável fonte de indagações de nossos propósitos. Lemos em um poema de Angye Gaona que *a memória da estrada é nômade: / as lembranças transitam em qualquer sentido do tempo*. Neste nomadismo se fundamenta as relações por ela estabelecidas entre a premonição e o conhecimento. Seu primeiro interesse na criação foi despertado como uma fagulha do experimental, cuja ideia básica ela encontrou em René Daumal, onde, segundo ela, *a poesia é um caminho do conhecimento e todo conhecimento é experimental*. Angye logo percebe a profunda interação entre mística e Surrealismo, em especial a partir de sua viagem pelas águas do sufismo: *o arroubo próprio dos sufis guarda correspondência com o método do automatismo psíquico dos surrealistas*. Para ela o Surrealismo é *uma entidade metafísica que não necessita defesa ou autoridade*. Sempre a mesma fluidez impossível de ser estancada, essa hemorragia vital de um rio que percorre a estrada que é tanto as linhas de sua mão como os segredos ocultos em labirintos espalhados pela terra. A poesia de Angye transcende os próprios lugares em que colhe seu conhecimento. Essa transgressão entranhada na própria escrita faz com que sonho e vigília atuem como pasto comum de suas vertigens e prenúncios de incontáveis formas de vida.

VERÓNICA CABANILLAS SAMANIEGO

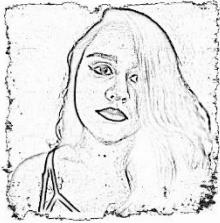
1981 Peru



Certa vez sugeriu André Breton que se deve confiar no caráter inesgotável do murmúrio. Quando lemos Verónica Cabanillas Samaniego declarar que o caminho que percorre com sua obra *não está traçado, é construído sobre o abismo do que segue, para reafirmar esse passo e dar continuidade ao seguinte, sempre invisível*, o que observamos é que de modo infatigável ela escuta o murmúrio do inconsciente que a ela se revela na forma de desenho, pintura, poema. Sua criação nos fala em *sonho coletivo*, na qualidade humana de uma beleza transbordante e em uma sincronia entre visível e invisível. Plenamente identificada com o Surrealismo, Verónica traça uma perspectiva estética em que a realidade continuamente vibra excitante e inesperada. *A minha pintura eu a vejo cada vez mais unida à linguagem de meu corpo, de meus estados anímicos, do ritmo com que flui o sangue em meu corpo, o que estou conseguindo graças à utilização do automatismo que procura em mim a via para que emergjam as imagens inconscientes ou subconscientes, de modo que mais do que captar o sonho em sua forma onírica ou fantasiosa, ou seja, recriando-o, o que faço é construir uma espécie de arquitetura do sonho.* Em seu diálogo com o murmúrio, Verónica encontra a força de uma clarividência que lhe permite viajar pelos mundos da ilusão e da transpiração. O caminho que tem pela frente se irmana na velocidade de seu espírito.

ANNA APOLINÁRIO

1986 Brasil



Em nenhuma poeta brasileira se encontram entalhadas de modo tão inquietantes as relações entre Surrealismo e sexualidade como em Anna Apolinário. A carnosidade de suas metáforas nos arrebatam a uma convivência que vai mais além da leitura dos livros. São um convite permanente para que encarnemos suas imagens, a volúpia de seu verbo, a sensualidade de seus jogos de linguagem. Segundo nos revela Aurora Leonardos, *a poeta fala com o silêncio e nos diz que escreve como quem enlouquece e possessa procura Deus dentro dos espelhos. Esta é a sua tabula rasa, seu cofre de precipícios, seu conjuro secreto entranhado na fala. Nosso destino é dado pela percepção do mistério, do qual a criação poética é uma de suas múltiplas faces.* Anna vasculha nossos desejos mais secretos, em um emaranhado de espelhos que confabulam dentro de nós, em busca de uma verdade discernível, incondicional, liberta de quaisquer dogmas. O Surrealismo tocado pela tensão erótica dessa poética revela uma Anna empenhada em um tipo singular de dilaceramento alquímico de escrita e vida. A fluência de um mundo mágico como a vemos prenunciar nesta passagem: *Tua letra decifra os mapas secretos, / traçados pelos meus sinais de nascença. / Matilhas de sílabas em tocaia / estilhaçam as mordanças, / conduzem-me ao coração do desvario / devorando as carótidas do real. / Os poemas são deuses dançantes, / batucando um jazz na algibeira de meu delírio.*

SINGWAN CHONG LI

1989 Chile



O caráter blasfematório da colagem de Singwan Chong Li sugere a eliminação da passagem que define a função corrente dos espelhos. Não há em sua obra uma relação de ambivalência entre presença e ausência. A imagem somos nós mesmos e não um atributo do medo ou do desejo. Os corpos retalhados e remontados são frutos de seu declarado *interesse pelo biomecânico e macabro*. A dupla face registrada pelo ato de observar as colagens de Singwan não tem origem na integração de instintos contraditórios. São a carnalidade assombrosa de um espírito que se reconhece em sua visão de si mesmo. Daí que não haja reverência, mas sim o rasgo abrupto dos sentidos, remendados com uma sutileza profana, profundamente bela na expressão de um terror, o de que ali estamos nós, na morada de um abismo que impiedosamente nos encarna. Ao conversar com Singwan ela me disse querer *que as imagens que mostram minhas colagens operem explorando o inconsciente feminino em forma arquetípica, daí que sempre tenho presente o arquétipo da maga, da monja, da louca, da mutilada, alternando sempre com elementos que vêm de minha fascinação pelo mundo da moda e da alta costura*. Quando olhamos sua obra é o próprio Surrealismo que vemos e que nos torna, mais do que cúmplices, emanações de sua vigência. E com profusa minúcia ela afirma que o terror e a beleza são uma mesma expressão de nosso estar no mundo.

EPÍLOGO

JACOB KLINTOWITZ | *Tudo o que somos*

Nós habitamos o reino das premonições...

FM

Estamos acostumados a ver Floriano Martins realizar projetos difíceis, complexos, sensíveis, com poucos recursos materiais e em tempo muito exíguo. Só não são tarefas impossíveis porque ele objetivamente nos prova que são factíveis. Evidente, depois que ele as realiza, elas continuam a ser muito difíceis. Sempre, para Floriano Martins, propor para si mesmo trabalhos difíceis é uma maneira de se confrontar com o âmago das coisas do mundo e extrair desse diálogo o sentido de sua vida. Não apenas o sentido da vida humana ou do percurso da espécie, mas especialmente a razão de seu próprio ser. Poucas pessoas conheci que se interroga tanto sobre o seu caminho.

Certamente Floriano Martins tem uma ancestral percepção religiosa do percurso, pois ele outra coisa não fez na sua existência senão *re-ligare* as partes do mundo. O seu, nessa perspectiva, é um desenho complexo e belo. Quando conheci as fotografias que fazia e que tratava e apresentava com simplicidade, como se fossem meras ações cotidianas, eu organizei uma mostra em um importante centro cultural paulista para as tornar públicas. Eram pequenas montagens, cenários mágicos feitos de materiais diversos e se constituíam em universos de encantamento, lugares ficcionais para vivermos sonhos de prazer sutil.

Onde ele atua e não religa partes de linguagem, percepções, sonhos, vidências, premonições?

Floriano Martins está sempre perto do coração selvagem da vida. Ele pulsa com ele. Penso que o objetivo de seu percurso, o que melhor define a saga de sua existência é a sua incessante procura dos modelos essenciais, a busca total do seu ser por encontrar os símbolos e a vivência do símbolo. Essa é a essência da nossa civilização, o ponto mais alto a que chegamos, o reconhecimento do símbolo e o entendimento do símbolo como a emanção enérgica principal da vida individual e coletiva. E a vitalidade poética de Floriano consiste exatamente nessa consciência e é dela que retira a alma e o *animus* que lhe permite tudo. Em Floriano sempre encontramos o Hermes que nos traz a mensagem dos deuses e o Exú que nos ajuda a viabilizá-la.

Este livro, *120 noites de Eros* é o resumo dessa atividade multiforme e incessante do autor. É de uma ousadia extraordinária, pois se confronta, não há como não pensar isto, com os *120 dias de Sodoma*, do Marquês de Sade, e oferece, a sua contradição fundamental. À tese de que tudo é possível devido à ausência de Deus, em Sade, encontra o seu oposto em Floriano, pois nele encontramos a tese de que a ética, e nela a criação humana, é uma construção social e psíquica dos milênios da espécie humana. Nada, portanto, é permitido fora da ética e da construção simbólica do psiquismo.

Floriano Martins é um dos mais profundos estudiosos do surrealismo da nossa época. A sua contribuição é imensa, abrangente e poética. O que este autor faz, o faz em uma linguagem incandescente. E tem essa coisa única que a dificuldade oferece, a pobreza de recursos para a cultura, constante em países imaturos, a liberdade. Nada precisa ser submetido a institutos, fundações, associações. Nada é dado a artistas como Floriano Martins, e nada, em compensação, lhe é cobrado e exigido e conformado. Ele é o seu próprio mecenas e o inventor de sua liberdade.

Este livro tem, na primeira parte, um ensaio instigante sobre a cultura e o surrealismo. O autor condensa o seu extremo saber sobre o assunto e o faz com riqueza de argumentos e detalhes. É um ensaio original, forte, mas pleno de referências e alusões. O autor é soberano no assunto e tem a peculiaridade do domínio da escrita, pois a sua prosa é derivada diretamente das formas poéticas. Talvez nunca ele tenha sido tão pleno. Neste ensaio encontramos o homem maduro, o escritor, o poeta, o ensaísta, o editor, o inventor de revistas, editoras, performances.

A segunda parte está incluída nos prodígios aos quais Floriano nos habituou. Ele faz 120 retratos literários de mulheres surrealistas. Utiliza vários critérios de seleção, mas o que ressalta em todos os retratos, é a adesão ao espírito do surrealismo. Para se ter noção da dificuldade desse trabalho de criação e de formação de uma antologia, galeria de mulheres notáveis, basta saber que nunca foi feito antes.

É lírica a ideia de retratos. É uma permanente elaboração literária. A distância da biografia é muito boa, pois se afasta da vulgarização contemporânea em torno das biografias, com a valorização de fatos e factóides, e a anêmica percepção da qualidade artística e da autêntica originalidade. A criação dos retratos é fundada em dois elementos essenciais. A percepção poética da obra e do discurso dessas mulheres e a recuperação de sua importância social e local, pois se constitui, quanto à origem, num amplo arco geográfico.

Estamos diante de um livro que imediatamente se tornará referência obrigatória no estudo do surrealismo. E, mais amplo ainda, se tornará em peça importante para o conhecimento do processo cultural de nossa época e na apresentação de figuras humanas que, às vezes com imensa dificuldade, se

constituíram e se constituem em parâmetros de excelência e de virtude; a virtude entendida como a lealdade a si mesmo, ainda que ao custo das eventuais incompreensões de uma época de grandes transformações, como é a nossa.

SOBRE O AUTOR

FLORIANO MARTINS (Fortaleza, 1957). Poeta, editor, dramaturgo, ensaísta, artista plástico e tradutor. Criou em 1999 a *Aguilha Revista de Cultura*. Coordenou (2005-2010) a coleção “Ponte Velha” de autores portugueses da Escrituras Editora (São Paulo). Curador do projeto “Atlas Lírico da América Hispânica”, da revista *Acrobata*. Esteve presente em festivais de poesia realizados em países como Bolívia, Chile, Colômbia, Costa Rica, República Dominicana, El Salvador, Equador, Espanha, México, Nicarágua, Panamá, Portugal e Venezuela. Curador da Bienal Internacional do Livro do Ceará (Brasil, 2008), e membro do júri do Prêmio Casa das Américas (Cuba, 2009), foi professor convidado da Universidade de Cincinnati (Ohio, Estados Unidos, 2010). Tradutor de livros de César Moro, Federico García Lorca, Guillermo Cabrera Infante, Vicente Huidobro, Hans Arp, Juan Calzadilla, Enrique Molina, Jorge Luis Borges, Aldo Pellegrini e Pablo Antonio Cuadra. Criador e integrante da Rede de Aproximações Líricas. Entre seus livros mais recentes se destacam *Un poco más de surrealismo no hará ningún daño a la realidad* (ensaio, México, 2015), *O iluminismo é uma baleia* (teatro, Brasil, em parceria com Zuca Sardan, 2016), *Antes que a árvore se feche* (poesia completa, Brasil, 2020), *Naufraágios do tempo* (novela, com Berta Lucía Estrada, 2020), *Las mujeres desaparecidas* (poesia, Chile, 2022) e *Sombras no jardim* (prosa poética, Brasil, 2023).