Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Alessandra Cascardi de Moraes

O nó, a corda, o laço: o fetiche Surreal:
a 'Vênus Restaurada' e os percursos de restauração do feminino

Rio de Janeiro

2015

Alessandra Cascardi de Moraes

O nó, a corda, o laço: o fetiche Surreal –

A 'Vênus Restaurada' e os percursos de restauração do feminino

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea

Orientadora: Profa. Drª. Maria Cristina Louro Berbara

Rio de Janeiro

2015

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

M827 Moraes, Alessandra Cascardi de.
O nó, a corda, o laço: o fetiche Surreal: a “Vênus Restaurada” e os percursos de restauração do feminino / Alessandra Cascardi de Moraes. – 2015.
101 f.: il.

Orientadora: Maria Cristina Louro Berbara.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Deusas na arte – Teses. 2. Mito na arte – Teses 3. Vênus (Divindade romana) - Teses. 4. Surrealismo – Teses. 5. Mulheres na arte – Teses. 6. Ray, Man, 1890-1976 – Crítica e interpretação - Teses. I. Berbara, Maria. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.046.1

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

_____ _____
Assinatura Data

Alessandra Cascardi de Moraes

O nó, a corda, o laço: o fetiche Surreal –

A 'Vênus Restaurada' e os percursos de restauração do feminino

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea

Aprovada em 31 de abril de 2015.

Banca Examinadora:

_____

Profa. Drª Maria Cristina Louro Berbara (Orientadora)

Instituto de Artes – UERJ

_____

Profa. Drª Vera Beatriz Siqueira

Instituto de Artes – UERJ

_____

Profa. Drª Beatriz de Moraes Viera

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – UERJ

Rio de Janeiro

2015

DEDICATÓRIA

Dedico,de maneira humilde, esta dissertação simbolicamente a todos aqueles que adotaram a nobre profissão de educar. Ainda que acredite na educação como uma experiência capaz de extrapolar toda e qualquer institucionalização, é em especial aos professores e professoras que dedico este trabalho. Esta ocupação profissional na qual eu mesma me incluo, acredito eu, é uma dos meios mais significativos de transformação social e na qual deposito minhas esperanças em um futuro melhor.

Dedico também, carinhosamente, este trabalho à minha mãe Waldéa Cascardi de Moraes, pessoa com quem o primeiro despertar para a vida foi possível e sem a qual minhas conquistas pessoais não seriam mais que um sonho

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Professora Maria Berbara por iluminar minha experiência intelectual com seu brilhantismo, fornecendo alicerces preciosos para que este trabalho fosse possível. Seus conhecimentos foram e são, para mim, de ordem fundamental na busca por formular um trabalho consistente e digno da produção de conhecimento acadêmico. Sua perspectiva de compreensão do campo da história da arte tornou-se, para mim, exemplo profissional a ser seguido.

Agradeço a Professora Vera Beatriz Siqueira pela gentil e significativa participação como avaliadora deste trabalho. Sua produção acadêmica e trajetória de renome dentro do campo da História da Arte vieram, tão somente, engrandecer minhas possibilidades de crescimento neste trabalho e também nos futuros.

Agradeço a Professora Beatriz Vieira e também ao Professor Marido Menegat pela contribuição intelectual, afetiva, simbólica, no intuito de fornecer as armas possíveis para o enfrentamento do real, da barbárie e das experiências traumáticas no decorrer da vida acadêmica e também pessoal. Não saberia mensurar o tamanho de minha gratidão.

Por último e não menos importante, agradeço aos amigos de uma maneira geral que tive a felicidade de encontrar durante a caminhada dessa vida, e que nunca, jamais em tempo algum permitiram que eu desanimasse ou desistisse de meus objetivos!A amiga dos primórdios da existência Bruna Duarte, as amigas de tantos momentos estupidamente felizes e assustadoramente transformadores Beatrice Catarine e Cristiane Assumpção, aos queridos do mestrado Virgínia Valim, Aberto Martins, Antonio Barros, aos queridos Claudia Santiago e Vito Giannotti com quem tive a oportunidade de aprender tanto e mergulhar no mundo dos livros. E, enfim, tantos outros que não citei, mas que estão presentes em pensamento e que foram igualmente fundamentais.

“(...) Enquanto as mulheres do passado, educadas no respeito à pureza imaculada da virgem, se esforçavam em conservar sua virtude, tinham necessariamente que esconder e dissimular os sentimentos reveladores das necessidades naturais de seu corpo, o traço característico da mulher do novo tipo é a afirmação de si mesma, não somente como individualidade, mas também como representante de seu sexo.”

Alexandra Kolontai

RESUMO

MORAES, Alessandra Cascardi de. *O nó, a corda, o laço*: o fetiche Surreal: a 'Vênus Restaurada' e os percursos de restauração do feminino. 2015, 103f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

Este trabalho se estrutura em torno dos questionamentos a respeito da reconfiguração do mito da Vênus através, mais especificamente, através dos códigos do movimento surrealista. Para tal a obra *Vênus Restaurada (1937)* de Man Ray se instaura como fio condutor da construção de uma perspectiva transversal que considera os panoramas histórico, filosófico e artístico. No intuito de compreender os paradigmas instaurados pelo próprio movimento, relativos à desconstrução dos mitos clássicos e seu diálogo com a ideia de feminino.

Palavras-Chave**:** Vênus. Vênus Restaurada. Man Ray. Surrealismo. Gênero. Fetiche.

ABSTRACT

MORAES, Alessandra Cascardi de. *The node, the rope, the ribbon :* the Surreal fetish: The 'Venus Restored' and the female restoration. 2015. 103f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

This work is about de questions around the re-configuration of the Venus myth, morespecifically, thru the codes of the surrealist movement. The Man Ray's master peace *Restored Venus (1937)* is the referential to build a transversal perspective that remains the historic, philosophic and artistic panorama of a Venus.The paradigm established by the surrealists between the ideia of the feminine and this classic myths is the subject that this paper is trying to comprehend.

Keywords: Venus. Restored Venus. Man Ray. Surrealism. Gender. Fetish.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – *Vênus Restaurada* na exposição sobre surrealismo no CCBB, em 2001. Foto: Leonardo Aversa/ *O Globo* 12

Figura 2 – *Vênus Restaurada* (fotografia de 1936/7) - Man Ray 22

Figura 3 – Foto da produção original de *As mamas de Tirésias* de Apollinaire (Primeiramente escrita em 1903, revisada e produzida em 1917) 24

Figura 4 – *A Fonte* (1917) - Marcel Duchamp 31

Figura 5 – *Manequim com gaiola* (1938) - André Masson (fotografia Man Ray) 34

Figura 6 – *A oração* (1936) - Man Ray 43

Figura 7 – *La Poupée* (1936) - Hans Bellmer 56

Figura 8 – *O nascimento da Vênus* (1484 – 86) - Sandro Botticelli 58

Figura 9 – *Vênus Capitolina (Século 1 a.C.)* 59

Figura 10 – *Vênus de Milo (Século 4 a. C.)* 61

Fi gura 11 – *Vênus de Milo com gavetas* (1964) - Salvador Dalí 63

Figura 12 – *Nó* – Cia de Dança Deborah Colker (2013) 67

Figura 13 – Ingrid Bergman ao lado da *Vênus Restaurada* em *Quando fala o coração* (*Spellbound*/1940) 72

Figura 14 – *Lágrimas (1930-32)* - Man Ray 73

Figura 15 – *Les eux profondes* (1941)- Magritte 75

Figura 16 – Tippi Hedren em *Os Pássaros* (1963) 75

Figura 17 – *O quarto azul* (1923) - Susanne Valadon 78

Figura 18 – *Grande nu na tela* (1922) - Susanne Valadon 79

Figura – 19 *Martírio* (1885) - Camille Claudel 80

Figura – 20 *O canto da sereia* - Maria Martins 81

Figura – 21 *Vênus agachada* – Período Helenístico 82

Figura 22 – *Vênus Kallipygos*, cópia romana de escultura helenística de 100 a.C. – 150 a.C 83

Figura 23 – *Vênus de Willendorf*- Pré-história 87

Figura 24 – *Vênus Pudica* – Período Helenístico 87

Figura 25 – *Vênus, Pan e Eros* - 100 a.C 90

Figura 26 – *Eros e Psique* – Afresco do Século I/Pompeia 91

Figura 27 – *O enigma de Isidore Ducasse* (1920) - Man Ray 92

Figura 28 – *Vênus* (1937) - Man Ray 93

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	12
1	**O MITO SURREAL – OS SURREALISTAS E A TRADIÇÃO CLÁSSICA**	22
1.1	**O mito surreal**	22
1.2	**O embate com as tradições clássicas**	24
1.3	**Forma e conteúdo: os limites da razão**	27
1.4	**O período entreguerras: “amor nos tempos de cólera**	30
1.5	**O mito surreal: primeiro exercício do inconsciente no poder**	33
1.6	**Contra a cultura “enlatada”: um ato de resistência**	38
1.7	**O sonho surrealista e o interesse pelo “primitivo”**	41
1.8	**O trágico e suas vontades: o embate entre o dionisíaco e o apolíneo**	45
2	**A NUDEZ E O EROTISMO NA PERSPECTIVA DA VÊNUS RESTAURADA**.	51
2.1	**O retorno de Eros na modernidade**	51
2.2	**O Eros mitológico e a Vênus surreal**	54
2.3	**Eros mitológico e Eros na psicanálise: o fetiche surreal**	58
2.4	**A Vênus Restaurada no cinema: Hitchcock e Quando fala o coração (Spellbound/1945)**	71
3	**VÊNUS, A MULHER SURREAL**	76
3.1	**O olhar feminino**	76

3.2 **As várias Vênus em um só ser** 81

3.3 **Vênus e Eros** 89

3.4 **Vênus, a deusa surreal** 91

CONCLUSÃO 96

REFERÊNCIAS 99

INTRODUÇÃO

Figura 1 - Peça *Vênus Restaurada*, da exposição sobre surrealismo no CCBB, 2001

Foto: Leonardo Aversa - *O Globo*

Escolhi a *Vênus Restaurada* como objeto de minha dissertação devido a multiplicidade de aspectos estéticos, históricos, filosóficos que a obra inspira. Longe de cair em um lugar comum, ela indica um intrigante conjunto de possibilidades interpretavas. A fruição desta enigmática figura mitológica e agora também surreal é um convite a uma reflexão mais demorada a respeito das dinâmicas em jogo na produção de arte. Também em relação a imprescindível questão da manifestação do feminino no mundo contemporâneo, que parece ser apenas um dos nós enigmáticos presentes nesta Vênus e suas cordas. Estas cordas que impedem seu movimento são um indicativo das tensões presentes não apenas na criação artística, mas também no tecido social. Conhecer as formas de expressão humana como, por exemplo, os signos pertencentes ao mundo da arte, é uma possibilidade de assimilar os ciclos de produção da vida. O estudo de períodos históricos de longuíssima duração, como é o caso desta complexa e ampla temática, exige uma abordagem cuidadosa e para tal busquei analisar obras de arte e fontes literárias com cautela e através de métodos acadêmicos apropriados.

Apesar de pouco conhecidos os objetos produzidos por Man Ray compõem um interessante conjunto de obras complexas e marcadas por um sentido estético e

filosófico bastante consistente. Partindo de princípios e perspectivas diferentes das fotografias e radiografias, estes objetos que ainda obedecem a sua eterna temática sobre o feminino, desperta curiosidade pelos caminhos um tanto quanto tortuosos escolhidos pelo artista. Em muitos a ideia de aprisionamento está presente através da ambiência criada pelas cordas presentes muitas vezes, como é o caso da *Vênus Restaurada*. É difícil e talvez inútil tentar rotular ou encaixar um artista e sua produção a um movimento específico, principalmente, como no caso de Man Ray, cuja trajetória nas artes flerta com muitas tendências e bebe de muitas fontes. Porém, sua proximidade com o dadaísmo e, fundamentalmente, com o surrealismo indica um fio condutor partir do qual é possível identificar determinadas características de suas manifestações artísticas. Principalmente porque Man Ray contribuiu e também se permitiu influenciar pelas parcerias que o surrealismo lhe ofereceu. Parcerias prolíferas que influenciaram sua aptidão estética e sua forma de pensar e realizar a arte. Como o trabalho defende, a *Vênus Restaurada* é uma obra importante neste sentido, pois para compreendê-la e analisá-la seriamente é imprescindível buscar as questões que mobilizaram os artistas surrealistas e marcaram não só as artes, mas um contexto histórico. A versão da *Vênus Restaurada* que é objeto de estudo deste trabalho é uma fotografia tirada pelo próprio Man Ray em 1936, no entanto, uma remontagem da obra original foi confeccionada e encontra-se atualmente na Coleção Schwarz em Milão.

Nesta Vênus a sugestão do controle da sexualidade humana está evidenciada, para compreender a obra busquei, então, mergulhar na percepção surrealista em relação a psicanálise. O movimento surrealista desenvolveu uma perspectiva bastante peculiar da psicanálise, que se tornou uma pedra de toque para a estruturação das dinâmicas de suas produções artísticas. As tensões e embates fundamentais da trajetória e desenvolvimento da própria psicanálise estão presentes na elaboração do ideal surrealista. Podem auxiliar, segundo o próprio movimento[1], na compreensão da trajetória histórica ocidental de opressão das pulsões humanas.[2]

[1] O movimento surrealista se inspirou profundamente nas teorias de Freud, porém, criou uma perspectiva muito participar a respeito de seu trabalho. Basicamente inventando artística e estética uma perspectiva a respeito do que compreenderam a respeito de psicanálise. Ver BRADLEY, Fiona, 2001, p. 31.

[2] O trabalho de Freud forneceu a base teórica para pensar a castração destes impulsos humanos, fundamentalmente, em períodos no quais os indivíduos foram submetidos a situações de violência

Nos termos de Bejamin[3], isso levou a um empobrecimento da experiência humana no mundo. Assim, toda a trajetória de “lapidação” dos instintos humanos ficaria comprometida devido a esses períodos de regressão em relação ao desenvolvimento emocional e material alcançado até então. Estes movimentos de repressão das pulsões podem indicar o desenvolvimento de experimentações não muito saudáveis das relações humanas. A severidade da repreensão em relação a certos comportamentos ou mesmo da livre expressão causou fragmentação e dificuldade de compreensão do mundo, inclusive em relação à própria sexualidade. A noção de *Eros* desenvolvida na Grécia antiga estava muito relacionada às potencialidades humanas para além do âmbito apenas da prática sexual, mas também enquanto energia vital[4]. A contemporaneidade trouxe mecanismos cada vez mais sofisticados de controle social de acordo com o próprio desenvolvimento da humanidade. A questão da sexualidade logo tornou-se uma pedra de toque neste sentido, segundo a psicanálise, pois, sua relevância na vida cotidiana fez com que muitas vezes fosse compreendida como uma ameaça potencial ao status quo. A arte, neste sentido, institui-se no mundo possibilidade de libertação, sendo a riqueza e a concretude de sua presença no mundo justamente sua potencialidade criadora e libertadora.

A representação do feminino na arte percorreu uma trajetória forjada pelo constante diálogo com o ambiente social, historicamente marcado pelas dinâmicas repressivas. Compondo uma interessante perspectiva em relação ao papel social da mulher e sua idealização enquanto figura poética. Fornecendo, assim pistas a respeito da própria história da mulher nas sociedades ocidentais e também naquelas que receberam influência destas práticas culturais. Neste sentido, os fetiches parecem, então, figurar como uma espécie de projeção na qual homens e mulheres, muitas vezes, veem a si mesmos sobrepujados por papeis sociais determinados. O fetiche parece surgir como uma tentativa de retomada destas potencialidades renegadas, no entanto, está perpassado por dinâmicas empobrecedoras. A noção

---

simbólica ou física, limitando assim, seu desenvolvimento psíquico e suas possibilidades em geral de desenvolvimento enquanto ser social. Ver FREUD, Sigmund, 2011.

[3]BENJAMIN, 1994, p. 114.

[4]CALAME, 2013, p. 49.

de feminino foi repetidamente alvo desta idealização relacionada aos fetichismos, e em diversas obras de arte ao longo da história é possível observar esta tendência, inclusive na *Vênus Restaurada*.

A construção valorativa e hierárquica entre os símbolos de masculinidade e feminilidade têm uma história própria e seus traços iconolátricos estão presentes na arte. Os símbolos tradicionais do feminino estiveram desde as primeiras representações artísticas das quais se tem registro ligados, sobretudo, à fertilidade e à sexualidade[5]. No entanto, a ênfase exacerbada nestes que se configuraram como símbolos tradicionais, parecem muitas vezes, ter contribuído para uma noção de submissão da mulher a um ideal, bem como a uma tendência a compreender a ideia de feminino de forma reduzida.Seu papel enquanto indivíduo capaz de promover transformações nas dinâmicas sociohistóricas ficou durante muito tempo deslocado. Apenas nas produções mais modernas de arte, o tema do gênero foi propriamente encarado como um problema[6], pois, o tema passou estar também em latência na vida cotidiana. No bojo das transformações socioculturais trazidas já pelo século XIX, as mulheres passam a estar mais presentes em diversos âmbitos sociais dos quais haviam sido apartadas, inclusive na produção de arte. No movimento Impressionista, a proliferação de mulheres artistas trouxe uma perspectiva diferente tanto do ponto de vista da temática quanto da própria concepção de arte em si. Trazendo para a os meios de produção de arte novos questionamento a respeito da forma como tradicionalmente o feminino foi recriado. Mais tarde, o movimento Surrealista, do qual aqui me ocupo mais especificamente neste trabalho, enfrentará também grandes tensões em relação à temática do feminino. O embate de forças no tecido social parece ter influenciado decisivamente tanto a arte moderna, quanto a concepção moderna em relação à mulher.

Os surrealistas haviam se lançado ao desafio de combater a tradição clássica, mas talvez não especificamente sua perspectiva em relação ao feminino. Man Ray buscou beber ainda nesta fonte, nesta obra parece mobilizado em torno da ideia de um “restauro”. No entanto, um restauro que ainda envolvia certo tipo de movimento conservador, haja vista a existência das cordas.A naturalização desta concepção dicotômica entre masculino e feminino e a repressão dos sentidos é dentre outras

---

[5]BRANDÃO, 1987, p. 71.

[6] NAVARRO – SWAN, 2013, p. 5.

questões uma marca também das relações sociais que se instituíram na tradição grega. Nas construções teóricas e historiográficas do ocidente, mobilizadas em torno de marcos e origens históricas, a Grécia foi erigida como o berço da cultura ocidental. Algo que não se comprova pela história que aponta apontava uma pluralidade de influências na composição de mosaico cultural, porém esta crença figura como um dos modernos mitos manifestos. Mito este que se instaurou no inconsciente popular, e em relação ao qual, então, o surrealismo buscou emancipar-se.

A tradição greco-romana, em torno da qual se cristalizou uma noção de "origem" da sociedade ocidental, já apontava em *O Banquete* de Platão, uma perspectiva na qual estão presentes ambas as manifestações de humanidade, tanto feminina quanto masculina. No entanto, neste percurso sociohistórico prevaleceu uma percepção valorativa e hierárquica entre estes os dois âmbitos, influenciando uma série de conjunturas desfavoráveis a mulher nas dinâmicas sociais. Para além das questões biológicas, configuraram-se dinâmicas de disputas de poder que criaram diferenciação social entre os sexos. A trajetória de elaboração do significado de feminino se retroalimenta em relação à da própria concepção de mulher, que por alguns motivos que aqui pretendo explorar, tornou-se envolto em alguns enigmas, intolerâncias e até mesmo apropriações indevidas.

Assim, nesta dissertação, dentro de alguns recortes específicos, procurarei observar a transformação do papel social da mulher e seu diálogo com as múltiplas possibilidades de compreensão e representação de feminilidade. Meu desafio, então, reside principalmente em rastrear uma trajetória de elaboração desta forma plástica para o feminino, que envolve complexas dinâmicas de entrelaçamento entre questões sociais e questões estéticas[7]. Considero aqui a ideia de que esta trajetória de representação do universo feminino se tenha construído, através também da observação da própria mulher. No entanto, obviamente transpassado por um viés singular de (re)criação,uma (re)criação materializada, por exemplo, no universo das artes.As criações artísticas, segundo a concepção de arte na qual procurei me fixar, não são escolhas aleatórias, mas entes que interferem no mundo e dele recebem influencia. Obedecem, por tanto, a uma lógica específica, ainda que nem sempre no plano do consciente. Logo, a representação sem dúvida enfrenta problemas práticos

[7]GINZBURG, 2007.

referentes ao embate entre forma ideal e a mulher possível. Deste embate se pode talvez observar algumas escolhas de representação e criação bastante específicas e cristalizadas a respeito do universo feminino. A arte exerce sobre os indivíduos um papel impactante, ainda mais no mundo imagético da contemporaneidade, e os símbolos ali produzidos também têm sua historicidade[8].

O conceito do que seja a mulher parece ter sido elaborado paralelamente também a um ideal iconográfico. Penso aqui, em relação à iconografia do feminino, até que ponto a mulher "real" pode ter oferecido sua carnadura, sua anatomia para que se materializasse esse ícone. E mais fundamental, até que ponto tornou-se a mulher uma espécie de prisioneira destas construções. Neste trabalho então, me lanço ao desafio de conceber uma interpretação capaz de vislumbrar dentro de alguns recortes temporais específicos, essa transfiguração da iconografia do feminino, tendo em vista a Grécia antiga e o ambiente no qual a mitologia aqui estuda foi elaborada e reinterpretada, bem como o período da Europa entreguerras, no qual Man Ray concebe sua Vênus surrealista. Sem perder de vista, a inserção social e o significado da mulher possível dentro destas sociedades, e observando para tal, os âmbitos tanto social, quanto histórico, artístico e mesmo político. Procedo aqui de forma a buscar uma vertente de interpretação que promova uma abordagem capaz de costurar as perspectivas da história da cultura e as produções poéticas. Gostaria de explorar aqui mais do que uma relação comparativa entre o campo social, cultural, e até mesmo político, mas vislumbrar a simbiose que atravessa as várias manifestações humanas. A separação entre estes campos é meramente didática e compreender estas dinâmicas em conjunto é um trabalho árduo, mas do ponto de vista da produção de conhecimento capaz de nos oferecer ferramentas sofisticadas para compreender a complexidade da existência humana.

Assim, confrontar as discussões teóricas de áreas como a filosofia, a história, a crítica de arte, sociologia, por exemplo, mesmo que nos force muitas vezes a caminhos divergentes, pode estruturar um terreno sólido para compreensão de fenômenos como a arte e a história. Através deste tipo de análise que se debruça sobre um panorama mais alargado, buscando embasamento em diversas produções das ciências humanas, talvez seja possível ultrapassar a ambiência da presença

[8]PANOFSKY, 2011, p. 98.

material da obra de arte e compreender a forma como se instaura no mundo sua existência. Isto é, ultrapassando uma esfera reduzida de influência e provando sua relação com a construção de conhecimento do ser humano sobre si mesmo. Sempre ponderando que não são estas em absoluto relações rígidas e passíveis de serem totalmente reveladas através de produções teóricas. A liberdade e a originalidade da criação aqui se impõem como experimentação prática.

A concepção de arte na qual aqui me debruço, a percebe enquanto manifestação humana que possibilita o enfrentamento dos dilemas e dos enclaves das dinâmicas da existência. Para Castoriadis[9], a arte se apresenta como possibilidade de ordenação do caos, como uma janela sobre o caos. Criando um cosmos próprio que se insere na miríade de outras manifestações de humanidade, oferecendo enfim uma compreensão do mundo. Talvez, um olhar mais acurado para estas questões possa nos fornecer pistas a respeito do que significa ser mulher sob uma perspectiva ocidental. Ou mesmo, a respeito da influência exercida pela ideia de feminilidade e sexualidade dentro desta sociedade e seu intenso movimento dialético com a criação artística.

Segundo Benjamin[10], a arte possui uma espécie de força que antecipa as demandas sociais. Isto é, a sensibilidade do artista de certa forma capta a natureza das relações humanas em suas impressões e sensações mais significativas. Assim, na obra de arte estão presentes tanto tensões, quanto os momentos de serenidade e plenitude pertinentes às experimentações humanas. Seguindo essa linha de interpretação, quando observamos as várias formas de manifestação de figuras icônicas como, por exemplo, a *Vênus* mitológica, as transformações ali presentes poderiam nos sugerir que esta questão do feminino se confunde com os primórdios da vida em sociedade. Neste trabalho, busco retomar a ambiência e o significado da *Vênus* primitiva, percorrendo algumas das suas manifestações e confrontando-a aos dilemas modernos e as inquietações do movimento Surrealista.

No primeiro capítulo busquei destrinchar mais minunciosamente o embate teoórico-filósifico a respeito das questões conceituais que despertaram o interesse dos surrealistas em relação à tradição clássica. Buscando percorrer a trajetória de afirmação do movimento enquanto possibilidade reelaboração do panorama social

---

[9]CASTORIADIS, 2009, p. 12.

[10] BENJAMIN, op. cit., p. 185.

caótico do entreguerras. O perído entreguerras foi um período da história ocidental marcado por uma experimentação de ordem violenta e transformadora, no qual a ordem mundial, bem como a hierarquia de valores éticos e culturais esteve em xeque. As ideias desenvolvidas na modernidade ganham um caráter de produnda desconfiança e os surrealistas surgem como uma proposta de novo ordenamento mental, fundamentalmente, dentro do mundo das artes. Como procurei demonstrar a *Vênus Restaurada* é uma obra em perfeita sintonia com todas estas prostas de reformulação, inclusive da racionalidade humana. Assim, faço à referência atmosfera na qual o movimento Surrealista estava se desenvolvendo, para compreender seu tom subversivo e sua postura revolucionária. As experimentações em relação à possibilidade da criação e transformação na produção de arte tomaram dimensões significativas. Para compreender a importância da psicanálise dentro deste movimento retomo aqui também o trabalho de Freud, inclusive escritos a respeito das dinâmicas da guerra, para ponderar o possível papel da arte como um meio pelo qual as tensões das pulsões reprimidas podem encontrar novos meios de dizer o “indizível”, de expressar em outra linguagem aquilo que a experiência traumática reduziu ao silêncio. Assim, justamente porque a obra se apresenta como uma criação repleta de conteúdo afetivo é que a arte torna-se um canal fundamental de compreensão do mundo. Buscando dimensionar a questão da experiência traumática e a questão da tragédia, busco traçar um diálogo entre as ideias nietzschianas a respeito dos impulsos artísticos da natureza e as máximas preconizadas pelo movimento artístico Surrealista. Em ambos podemos vislumbrar a intenção de elaboração de novos signos que pudessem oferecer uma ótica alternativa aos padrões tradicionais, muitas vezes para tal com vista à desconstruir, desnaturalizar normas e esquemas sociocultais. Parece existir em comum, portanto, uma investigação em torno de perspectivas do "real" no intuito desapontar para a superficialidade da crença incondicional na racionalidade humana. Tanto o filósofo alemão quanto o movimento Surrealista se lançaram a tarefa de promover sua emancipação em relação a ordenações estritamente moralizantes e hierarquizantes. Buscando aspectos mais genuínos da existência humana, ou ainda, uma manifestação mais plena do significado da existência do indivíduo no mundo.

A forma como o ser humano apreende o mundo é tema caro, para os surrealistas. Busca-se compreender mais claramente de que modo as interferências

externas afetam o ser, ponderando que a consciência seria apenas uma das partes componentes do "eu". Existiria então, uma forma de existência para além da consciência, na qual se encontraria uma faceta primitiva e desembaraçada do ser humano. Compreender mais profundamente a inconsciência neste sentido parece indicar um caminho possível para a construção de um panorama mais amplo a respeito dos indivíduos, vislumbrando a forma como constroem suas perspectivas a respeito do mundo e de si mesmos, invariavelmente atravessada por práticas e crenças coletivas experimentadas pelo "eu".

No segundo capítulo a perspectiva estética da representação da Vênus mitológica e também da Vênus de Man Ray, levantam um questionamento a respeito do significado da nudez. Inclusive, indicando a trajetória tortuosa percorrido pelo que se poderia chamar de uma ditadura da forma. Isto é, a criação de um fetiche em torno do qual a concepção de feminino parece ter girado, desde as primeiras representações das formas de uma mulher. Nestas complexas dinâmicas, busco pensar a relação entre a mulher possível, ou o indivíduo e seu papel social na história conhecida e sua interação com a produção artística. exploro a questão do estudo do nu e sua relação com as formas tradicionais de representação desexualidade.O nu durante muito tempo se constituiu em uma oportunidade de observar a existência humana em sua possibilidade mais carnal, mais material. Em uma sociedade marcada pela violência, o comprometimento das relações humanas pode aparecer transfigurado, dentre outras questões também na forma artística. Assim, algumas obras como a própria Vênus aqui estudada, poderiam revelar um significado plástico no qual está em jogo obscurantismo das experiências humanas de sofrimento e dor. Sempre partindo da Vênus de Man Ray, pretendi aqui tratar do fetichismo e da mercantilização aos quais teria sido submetida à ideia de feminino. As dinâmicas sociais modernas ficaram bastante marcadas pela insurgência de minorias políticas, contestando o sistema vigente e reafirmando a luta por igualdade.

No terceiro capítulo busquei traçar um panorama dascomposições artísticas que conformaram a noção mitológica do feminino, sempre levando em consideração a sincronia entre mitologia, criação artística e questões socioculturais. Busco ponderar a escolha consciênte destes signos, que defendo aqui, parecem nos indicar um caminho para compreender esta trajetória de iconografia do feminino. A

Vênus “primitiva”[11]da mitologia grega simbolizava a “semente” da terra, ou seja, a criação, o iníco,a sobrevivência, e parecia concentrar grande poder. Já em um período posterior, ainda na Grécia antiga,a figura feminina a participação social da mulher se transfoma e obras plásticas ou literárias como *Lisístrata ouA Greve do Sexo*[12]da Grécia antiga documentam esta mudança. Assim, tento compreender dentro do universo de obras escolhidas, os contornosassimidospela Vênus sob um olhar da artista mulher, após uma mudança de valores sociocultuais que poderiam ter influenciado bastante na elaboração das formas e símbolos iconográficos.

A repressão sexual forjou de maneira fundamental as dinâmicas sociais e a relação entre os indivíduos, a estética de uma sexualidade específica havia sido moldada pelos pela trajetória ocidental. A combinação clássica entre pulsões eróticas, intelecto, beleza, perfeição e virtude impôs padrões específicos como tradição, este padrões se configuraram como mitos modernos. Considerando que a razão e a moralidade herdada dos greco-romanos estava abalada pela violência da primeira grande guerra, de que maneira então, poderia a sociedade ocidental ainda se fiar nestes padrões?

---

[11] BRANDÃO, op. cit.

[12] ARISTÓFANES, 2002.

1 0 MITO SURREAL: OS SURREALISTAS E A TRADIÇÃO CLÁSSICA

1.1 O mito surreal

A *Vênus Restaurada* (1936/37) de Man Ray é uma obra que causa em seu observador certa perturbação, pois estão em jogo elementos plásticos com forças opostas. Se por um lado sua base fundamental está firmada na tradição evocada pela ideia da deusa Vênus, por outro também a tensão das cordas que a circundam se impõe como uma instância que violenta o sentido clássico de parcimônia e virtude. Há aqui ainda, uma ideia de desconstrução da própria noção de unicidade da obra, haja vista que o autor chama de "Vênus" um manequim simples. Uma forma repetida a exaustão e nos processos modernos de fabricação.

Figura 2. *Vênus Restaurada*

Man Ray - (fotografia de 1936/7)

O movimento surrealista desde sua gênese buscou trabalhar com este tipo de dinâmica, tortuosa e de adesão nada “fácil”, fundamentalmente,em relação à questão da desconstrução. As obras de Man Ray estão em sintonia com esta concepção de arte e também de mundo. O audacioso e intelectualizado confronto com as tradições clássicas é uma temática seminal tanto para o movimento, quanto para este artista. As raízes históricas, bem como as tradições socioculturais ocidentais encontravam-se em franco processo de negação no período entreguerras. A linha desenhada pela corda no tronco da Vênus não mais reafirma a racionalidade do grande projeto que deveria envolver a produção de arte, assim como afirmavam os grandes mestres renascentistas. O desenho, para este grupo de artistas, como Leonardo da Vinci, era uma demonstração da intenção do artista, algo que o diferenciaria do simples artesão. A racionalidade do desenho demonstrava a técnica através da qual a criação ganharia finalmente, status de obra de arte.[13]As ações intuitivas e espontâneas não estavam em questão na renascença, pelo contrário, havia a necessidade de afirmar o potencial metodológico e virtuoso da “verdadeira” arte para, então, diferenciá-la do artesanato comum. A composição deveria ser meticulosamente calculada através de cânones e padronagens específicas, obedecendo a formas previamente definidas e arranjos de cores elaborados, segundo paletas pensadas para simbolizar determinada estrutura plástica.

O movimento surrealista foi o extremo oposto desta concepção, dando continuidade ao contexto moderno de esgotamento deste sistema baseado nas ideias relacionadas à da tradição do clássico.Se em alguma medida indivíduos do medievo se sentiram instigados a romper com a noção teológica da vida reafirmando a racionalidade e o humanismo greco-romanos; indivíduos da idade contemporânea se viram impelidos a buscar na abstração e na desconstrução inconsciente[14] uma

---

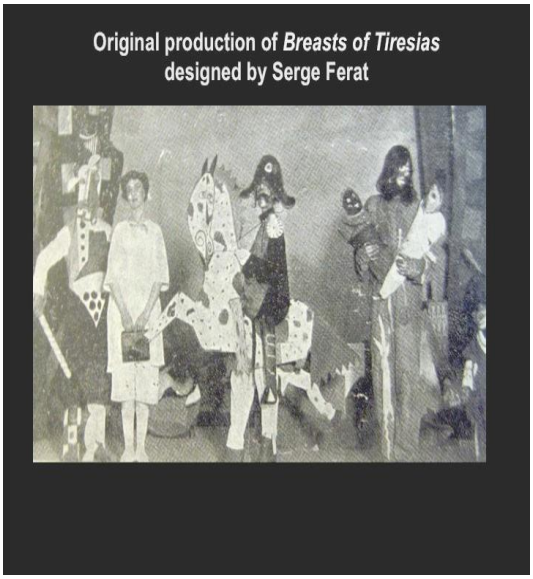
[13] Sobre a questão desta longa trajetória dos diversos estilos na arte através do tempo ver Pavsner em *Academias de Arte: Passado e Presente*. PAVSNER, 2005.

[14]A noção de inconsciente com a qual trabalho baseia-se na perspectiva surrealista, que bebeu das obras de Freud e nela pretendeu nortear-se criando, no entanto, um conceito próprioa este respeito. Em Freud, encontra-se que o inconsciente é uma continuidade da experimentação da vida consciente, é necessário para tal que se desvende os elos que fazem a conexão de todas estas esferas. Somente assim, seria possível curar doenças mentais compreendendo sua origem e seu processo de desenvolvimento. Para os surrealistas o lugar do inconsciente, como falo mais a frente, é o da libertação. Ver BRADLEY, 2001.

saída para o ranço da utilização do conceito racionalidade[15] na modernidade. Assim, as cordas/linhas de Man Ray apontam para uma tensão de limites. Principalmente, porque ao sugerir que este manequim um tanto quanto simplório seja a moderna Vênus, há jogo de ideias sugerindo o desejando de rompimento com mitos e tradições fundacionais. As tensões mais óbvias manifestam-se na batalha entre um elemento plástico relacionado à imanência da tradição e, outro que se relaciona diretamente com o desejo de transcendê-la, através das pulsões instigadas pelos significados evocados pela corda.

1.2 **O embate com as tradições clássicas**

Figura 3 - Foto da produção original de *As mamas de Tirésias* de Apollinaire



(Primeiramente escrita em 1903, revisada e produzida em 1917) - Com roupas desenhadas por Serge Ferat

[15]A racionalidade é um tema caro para a tradição ocidental desde seus primórdios na Grécia antiga. Nesta perspectiva de longuíssima duração é possível perceber que a ideia de razão chegou a modernidade, sendo por vezes, utilizada a favor de discursos ligados à ideia de opressão. Fundamentalmente, no período entreguerras serviu de fundamentação para ideologias nazi-fascistas, fato que está diretamente ligado ao seu esgotamento ou descrédito neste momento histórico específico. Ver HOBSBAWN, 1995.

Esta obra figura como um paradigma das dinâmicas preconizadas pelo movimento surrealista, tendo em vista que a referência base do artista ainda está enraizada na linguagem da tradição clássica. Porém, o clássico encontra-se aqui transfigurado através da lógica surreal, que atua sob a ótica da tradição como um caleidoscópio, inaugurando também uma espécie de mitologia surrealista.

Segundo Bradley[16], em torno de 1917 na França a pedra fundacional teria sido erigida. Guillaume Apollinaire, poeta e integrante do movimento surrealista empregou o termo "super-realismo" ao se referir a uma peça de teatro escrita por ele mesmo e intitulada *As mamas de Tirésias – Um drama surrealista (Figura 3)*. Mais tarde, Andre Breton e mais alguns outros escritores publicariam o primeiro *Manifesto Surrealista* no qual de fato adotaram o termo para caracterizar o movimento que se inaugurava e chamando-o de surrealismo.

Ainda que se afimasse como uma negação da arte, como não-estilo, o surrealismo inaugurou uma forma genuína de pensar o fazer artístico, e sem dúvida produziu conhecimento a respeito da sociedade contemporânea. A força da linguagem teatral dentro do movimento surrealista foi muito intensa desde a sua formação. O movimento dadaísta que o antecedeu deixou heranças significativas a respeito da forma de fazer e pensar a arte moderna. Não parece, então, surpreendente que a experiência com *As mamas de Tirésias* tivesse oferecido uma ambiência tão prolífera para a fundação do movimento. A foto da primeira montagem original da peça (Figura 3) sugere uma referência ao dada, o cavalinho que simboliza o movimento artístico apareceu na montagem. As dinâmicas do teatro forneceram, assim, os primeiros contornos inclusive para o que viriam a ser posteriormente, as primeiras exposições surrealistas. Talvez, seja inclusive possível pensar que aí se encontrasse a experiência embrionária de performance.

A performance nas artes apenas se estabelece com um meio de linguagem artística posteriormente, através mais especificamente das criações de Joseph Beuyes, porém a experimentação de novos meios de comunicar ou fazer arte já está em pauta[17]. Bastante inovador e crítico para o momento histórico no qual foi produzido, *As mamas de Tirésias* consegue ao mesmo tempo inaugurar nos circuitos de arte discussões a respeito de gênero, questões comportamentais,

---

[16]BRADLEY, op. cit., p. 26.

[17] BRADLEY, op. cit., p. 47.

questões relacionadas à corporalidade, concepção estética, liberdade no fazer artístico, inovações no figurino e etc. Além promover um movimento cíclico de intenso diálogo e reinterpretação da mitologia grega. Um personagem complexo e metamórfico como Tirésias serviu com perfeição a inspiração modernizadora do surrealismo. Talvez em seu contexto original a estória de Tirésias comunicasse outros sentidos a respeito do comportamento humano, porém em inícios do século XX indicava uma paridade com a sociedade ocidental em pleno processo de igual transformação. A peça transcorria dessa forma:

> "(...) Na peça, a personagem Teresa anuncia que está cansada de ser mulher e, em vez de ter filhos, deseja tornar-se homem e adquirir um emprego. Ela então começa a sentir transformações físicas: *Cresce a minha barba, o peito desaparece*. Dá um grito bem alto e abre a blusa, da qual decolam os seios sob forma de dois balões de gás, um azul e outro vermelho. Por fim, Teresa se torna Tirésias, um homem-mulher, que declara a intenção de gerar bebês sozinho. (...) Tirésias atira balões na plateia para representar o abandono dos seus seios." (BRADLEY, 2001. p. 26)

A ambiguidade de todos esses significados transfigurados é uma marca registrada do surrealismo, que já se pretendia escandaloso e libertário enquanto evento artístico. Essas possibilidades pareciam aos artistas bastante frutíferas, porém a recepção destas propostas, por várias questões, não teve o resultado almejado. Uma delas pode-se identificar na ideia trazida pelo próprio trabalho de Freud a respeito do momento em que as questões problemáticas tornam-se conscientes, e podem ao invés de libertar, causar incomodo[18]. O inconsciente dirá Freud, pode muitas vezes também ser aprisionador e, justamente, para esta faceta mais complexa da existência humana faltavam argumentos para a perspectiva surrealista.

Segundo Brandão[19], Tirésias na mitologia grega foi um grande profeta cego, com quem quase todos os deuses e mortais vinham consultar-se. Sua interessante trajetória demarca a história de alguém que experimentou a existência enquanto homem e mulher e, justamente por ter emitido um julgamento a respeito destes dois universos foi punido com a cegueira. No entanto, a cegueira física aliada a suas experimentações tornaram-se fonte de seu conhecimento, fazendo de Tirésias alguém com uma visão "mais além". Este personagem absolutamente fortuito para o

---

[18] FREUD, 2011, p. 30.

[19] BRANDÃO, op. cit., p. 35.

movimento surrealista não poderia completar com mais afinco o significado que todo o movimento desejou inaugurar. Há um aviso bem claro: É necessário estar cego no mundo para poder melhor enxergá-lo, ou mergulhar no universo do inconsciente para compreender a falta de lógica do real. Neste sentido, a aventura surreal parece completar um ciclo que se relaciona diretamente à importância dos desdobramentos da tradição do clássico no mundo moderno. Aqui se complementam tanto para questões sociais quanto para a produção de arte numa trajetória de transformações e ressignificações de códigos pretensamente herdados do mundo antigo. Porém, o cuidado com as fontes e um olhar crítico para os acontecimentos pode revelar a forma nada desinteressada, como os conceitos são de tempos em tempos reinterpretados de acordo com os interesses dos grupos sociais.

A razão sob uma perspectiva laica, por exemplo, elaborada pelos gregos antigos foi adotada pela tradição ocidental moderna como fundamento norteador. Tornando-se, inclusive, a adesão a estas perspectivas filosóficas parâmetro indicativo de desenvolvimento de social. Experimentar esta noção de racionalidade tal qual foi concebida em sua gênese grega é uma impossibilidade histórica, porém, nas construções teóricas e historiográficas tornou-se parte dos mitos modernos. Isto é, algumas formas de radicalismo político, como por exemplo, o nazi-fascismo justificava a exclusividade do uso da força para uma pretensa raça pura que seria nada menos que herdeira da racionalidade e potencialidade grega.Algumas destas ideologias foram combatidas pelo movimento surrealista através, fundamentalmente, de ideias altamente intelectualizadas e marcadas pelo escárnio característico de suas obras de arte. Contestando mais do que a espécie de ditadura da arte academicista e da tradição do clássico, mas também os extremismos das práticas sociais[20].

1.3 **Forma e conteúdo: os limites da razão**

[20] PAVSNER, op. cit.

Trabalhando aqui com a ideia de iconografia segundo Panofsky[21], a compreensão da obra de arte aponta para um sentido intrínseco relacionado à esfera do inconsciente. Assim, partindo do ponto de vista de que há um significado que se coloca acima da esfera da vontade, podemos vislumbrar o receio dos surrealistas em relação ao mito. Na medida em que os mitos, enquanto tal, não são perigosos à sociedade, porém quando revestidos de um caráter de consciência podem, em certo sentido, assumir um caráter nocivo à vida em coletivo e às práticas sociais,engessando os impulsos de transformação sempre contidos por um ilógico sentido de conservação ou preservação do cotidiano, segundo a mitologia. As origens do pensamento grego se desenvolveram dentro de dinâmicas socioculturais que exigiram em determinado momento, uma separação entre religião e política. Para que a razão grega no sentido filosófico pudesse emergir de forma coesa dentro do cenário sociopolítico foi necessário desprender-se dos mitos. No trecho a seguir o autor define algumas das características desta fase de transformações:

> "(...) A experiência social pôde tornar-se entre os gregos o objeto de uma reflexão positiva, porque se prestavam, na cidade, a um debate público de argumentos. O declínio do mito data do dia em que os primeiros Sábios puseram em discussão a ordem humana, procuraram defini-la em si mesma, traduzi-la em fórmulas acessíveis à sua inteligência, aplicar-lhe a norma do número e da medida. Assim se destacou e se definiu um pensamento propriamente político, exterior à religião, com seu vocabulário, seus conceitos, seus princípios, suas vistas teóricas." (VERNANT, 2002. p. 142)

As dinâmicas entre a noção de racionalidade e de mito caminharam lado a lado durante os primeiros tempos do desenvolvimento da Grécia antiga. Porém, o momento da divisão das duas ambiências legitimou a razão pensada através de um sentido humanista. Assim, de certa forma, os mitos fundacionais influíram no senso de verdade, equilíbrio, moralidade, questões absolutamente sagradas a essas sociedades. No entanto, o nascimento da ideia de razão grega tem ligação com um processo de laicização do pensamento político. Dentro de um trajeto gradual, a influência do mito se desloca do campo político para se restringir apenas ao campo religioso.

A importância da mitologia no campo da vida prática jamais deixou de ser uma questão mesmo nas sociedades modernas. A produção de arte surrealista,

[21]PANOFSKY, 2011, p. 50.

portanto, alertará para o perigo de que esses mitos voltassem a influenciar negativamente, enquanto força alienante, campos como a ética e a razão humana. Note-se, razão humana não a utilizada como argumentos para a "missão civilizatória" ou para o "progresso" na chave interpretativa criadora. Mas a razão que torna o indivíduo capaz de conhecer a si mesmo e ao meio onde vive, sendo assim capaz de uma existência coletiva e libertadora, tanto nas questões sociopolíticas quanto na produção de arte. Seus argumentos contra a apropriação nazi-fascista da racionalidade greco-romana pareciam fazer ainda mais sentido dentro de um contexto histórico no qual, misturar mito e política voltava a ser uma prática naturalizada.

O momento histórico no qual estavam imersos estes artistas experimentou uma fase de certo retorno de dogmatismos e ideologias conservadoras. Possivelmente, em resposta às transformações de cunho libertário que reconfiguraram questões de gênero, classe social, racismo e questões de liberdades políticas em geral em fins do século XIX e princípios do século XX. Na antiguidade clássica, a religiosidade havia preparado o terreno do imaginário humano para questões primeiro da moralidade e em seguida da ética, culminando inclusive na ideia de direitos fundamentais[22]. Exatamente porque a perspectiva elabora pelos indivíduos ao longo do tempo permitiu rever, refletir e enxergar novos elementos em tempos históricos remotos. Ao desenvolver uma ideia de justa medida entre indulgência e a opulência, pensamentos que estão diretamente ligados a ideias democráticos.

Esta privação de sentidos em relação àquilo que mais profundamente responde aos anseios da existência humana é característico da disputa de poder dentro do ambiente social. Estas são dinâmicas sociais imprevisíveis e resultam sempre em profundas transformações na vida cotidiana, pois os atores sociais promovem novas ordens de poder. O descontentamento com circunstâncias nas quais estas tendências autoritárias novamente voltam a estar presente nas questões sociais, certamente foi uma mola impulsionadora para os artistas surrealistas. Um ponto de partida para a concepção de arte surrealista, de certa forma continuadora de uma espécie de "tradição" contestadora que se inaugurada fluxos modernos. O

[22]VERNANT, 2002.

momento histórico vivido pela França de inícios século XX caracterizava-se por uma sociedade moderna, mas que voltara a estar pouco ou nada preocupada em preservar ou estimular experiências libertárias de humanidade. A arte possível para os surrealistas era a "arte problema", pensada a partir do desejo de libertar as pulsões humanas de qualquer autoritarismo. O desejo de libertar a arte da tradição motivou e inspirou muitas produções, paralelamente ao desejo de libertar também a sociedade.

1.4 **O período entreguerras: "amor nos tempos de cólera"**

Como nos aponta Hobsbawm[23], os artistas de algum modo conseguiram muitas vezes perceber o curso de alguns acontecimentos futuros, através das possibilidades oferecidas pela criação artística. A lógica em relação à qual a Europa ocidental fundamentara seus princípios básicos, desrespeitava a ambiência da livre expressão de alguns indivíduos dentro desta sociedade. Tolhia suas liberdades e forçava a direcionar sua energia vital em torno de guerras e outros empreendimentos que pouco ou nada respondiam a necessidades da vida igualitária e coletiva, ou mesmo do ritmo natural do corpo.

A negação da arte, propagada pelo movimento surrealista, dialoga com o esvaziamento de sentido da vida cotidiana, da vida urbana e industrializada,na qual a lógica produtivista solapava a própria possibilidade de experimentação estética da arte para a grande maioria dos indivíduos. Esta sociedade ocidental que dispensara os fazeres artesanais em vista de um mundo pré-fabricado, tomando como verdades absolutas o discurso retórico de ideologias autoritárias, teve como resposta dentro das artes o *readymade* ou "arte instantânea" de Duchamp.

[23]HOBSBAWM, 1995, p. 241.

Figura 4. *A Fonte*

Marcel Duchamp - (1917)

Quando o artista colocou um mictório no meio de uma exposição institucional e o chamou de obra de arte, todo o vazio da lógica produtivista ficou exposta. O mundo neste momento estava repleto de “coisas” prontas que nada instigavam ou propunham ao observador, que já há algum tempo contemplava passivamente tanto a arte quanto o mundo.

O escândalo do público e da crítica é o resultado do esfacelamento do mito e também da razão. De muitos mitos que esta sociedade inconscientemente havia aceitado como verdade, inclusive o mito do pujante processo de desenvolvimento industrializante. Neste sentido, há um diálogo possível entre a noção de *readymade*e a*Vênus Restaurada* que está igualmente pronta agora. Man Ray também denuncia a passividade do espectador em relação ao mito enquanto parte da Vênus, da musa intocada e perfeita.

Também ela foi aprisionada pela falta de critério, também ela foi confinada a uma existência acrítica que nada produz de fato além do aprisionamento dos impulsos humanas.

Ainda Hobsbawm, neste trecho a respeito do surrealismo em relação ao dadaísmo:

> "O surrealismo, embora igualmente dedicado à rejeição da arte como era até então conhecida, igualmente dado a escândalos públicos e (...) ainda mais atraído pela revolução social, era mais que um protesto negativo; como seria de se esperar de um movimento centrado principalmente na França, um país onde toda moda exige uma teoria. Na verdade, podemos dizer que, enquanto o dadaísmo naufragava no início da década de 1920 com a era de guerra e revolução que lhe dera origem, o surrealismo saía dela com o que se tem chamado de *'uma súplica pela ressurreição da imaginação, baseada no Inconsciente revelado pela psicanálise, os símbolos e sonhos'*. (WILLET, 1978 apud HOBSBAWM, 1995. p. 180).

Os surrealistas pareciam ter reavivado a importância do irracional e do ilógico em um ambiente marcado por um discurso ambíguo da noção clássica de racionalidade. Assim sendo, foi necessário buscar nas profundezas da inconsciência a extensão e a separação de mitologia e razão,tanto individual quanto coletivamente. Para com isso, criar uma possibilidade de criação em oposição à paralisia ideológica de uma sociedade mergulhada nos traumas e na violência da guerra. Ainda que muitas vezes o inconsciente não signifique liberdade, mas aprisionamento, já que se situam ali as raízes mais fortes das experiências psicológicas. Como o próprio autor aponta, este era um momento histórico marcado pelo trauma da experiência da primeira guerra onde existiu tanto a aniquilação em massa quanto o desrespeito à população civil. Uma conjuntura que ainda inspirava o espectro de outro conflito, se compreendermos como sugere o autor, estas duas grandes guerras, enquanto acontecimento contínuo. O padrão comportamental dos indivíduos estava invariavelmente ultrapassado por estas experimentações, inclusive na produção de arte. Fosse para negar a grande tragédia na qual desembocara o discurso de progresso ocidental, fosse para continuar a defendê-la com afinco.

Interessante notar, que a própria trajetória individual de Man Ray, neste sentido, se destaca como uma possibilidade de vislumbrar estas dinâmicas um tanto quanto complexas. Sua incursão no mundo das artes se inicia com o contato com as obras de Duchamp, artista do qual tornou-se grande admirador. Filho de imigrantes, e nascido nos EUA em fins do século XIX, Man Ray fez um movimento contrário a grande maioria dos artistas a ele contemporâneos,saindo dos EUA em direção ao "velho continente", onde as experimentações artísticas lhe pareciam mais genuínas[24]. Chega a Paris e mergulha profundamente na inebriante e tradicional

[24]FORESTA, 2011.

atmosfera parisiense de boemia e liberdade de experimentação. No entanto, as ondas reacionárias também completavam o quadro de dinâmicas deste tecido social, e em breve a ameaça de guerra se tornaria real. Inclusive com a França figurando como um terreno paradoxalmente fértil para intolerância étnica.

1.5 **O mito surreal: primeiro exercício do inconsciente no poder**

A questão do inconsciente é uma pedra de toque dentro do movimento de arte surrealista, dentre muitas questões porque resgata a dúvida em relação ao desconfortável discurso racionalista. O inconsciente neste momento passava a figurar como um campo a ser descoberto. O trabalho de Freud já apontava para a existência deste que parecia ser um campo em potencial de liberdade das manifestações humanas no mundo[25]. Foi justamente essa potencialidade de exploração que o movimento surrealista rapidamente compreendeu e se lançou ao desafio de explorar. O surrealismo é de fato um primeiro exercício da imaginação no poder, no entanto, esta perspectiva de "inconsciente" não estava como pretendiam estes artistas, totalmente livre da influência prática da vida "real". Quando Dalí apresentou suas obras de arte "transcritas do inconsciente" a Freud, este último já descartara a possibilidade de ver ali manifestados os sonhos do artista de forma literal. Para o psicanalista, mesmo estas obras, estavam repletas de interferências e não poderiam ser consideradas uma experiência onírica retratada com exatidão total. Assim, a experimentação plástica do inconsciente de Dalí não poderia de nenhuma maneira, para a psicanálise, ser uma transcrição absolutamente automática. Estava invariavelmente transpassada pela sua objetividade e por seus desejos bastante conscientes. Fato que rompia de certa forma com um dos pressupostos mais importantes do movimento surrealista em relação à sua pretensão de elaborar esteticamente uma experiência onírica totalmente genuína.

Apesar destas questões, no inconsciente a elaboração e criação acontecem através de imagens e a imagem é meio formal das artes plásticas. Neste sentido, a

[25] FREUD, op. cit., p. 75.

criação de uma estética surrealista pareceu estabelecer um diálogo natural com a psicanálise, ao estabelecer neste universo dos sonhos uma possibilidade de linguagem subversiva. Inaugura-se, então, uma intervenção social estruturada no impulso real de revolta contra a repressão dos instintos. Castoriadis[26] chamará de "janela para o caos" este tipo de elaboração proveniente da produção artística. Isto é, a arte é também a chance de narrar o inenarrável, de subverter a lógica da violência e da guerra, transfigurando os signos desta sociedade através de uma comunicação ilógica, mas mesmo assim significativa. O autor se empresta da noção dos gregos a respeito do cosmos caótico no qual a existência humana está mergulhada. Lembrando, porém, que existem pequenas fissuras que podem orientar um ordenamento, uma produção de signos capazes de tornar inteligível o real. Dentre algumas outras possibilidades está à força da arte. O surrealismo e suas propostas da arte contestadora parecem ter se figurado como uma proposta de compreensão da vida, tendo infelizmente se tornado hermético para grande maioria da população.Neste sentido, também a psicanálise surgiu como uma perspectiva muito importante, abrindo portas ao elaborar respostas verossímeis para os padrões de comportamento humano.

Figura 5. *Manequim com gaiola* (1938)

André Masson (fotografia Man Ray)

[26] CASTORIADIS, op. cit., p. 12.

A psicanálise figurava como uma investigação bastante sensível a respeito da infelicidade e da frustração que acometia boa parte dos indivíduos inseridos nestas dinâmicas sociais há tempos instauradas. A temática da violência e da intolerância desta sociedade está bastante presente na produção do movimento surrealista, pois se inaugura enquanto produção de indivíduos de certa forma violentados pelo sistema. Nos trabalhos do surrealista André Masson, o espectro desta perturbação está presente. A desconstrução deste objeto icônico, o manequim ou a forma feminina, completa um ciclo que não obstante parece fazer parte do mesmo movimento de ressignificação no qual se insere a *Vênus Restaurada*. A temática do corpo preso reincide, este manequim que fizera parte da Exposição Surrealista Internacional de 1938 na França compunha um ambiente teatral no qual o público era convidado a se impactar e a interagir com estas obras surreais. Se antes estas formas remetiam a ideia de deleite, de beleza ou graça, agora transfiguradas forçam a encarar uma trajetória tortuosa dentro do seio da própria humanidade. A "arte problema"[27] feita para impactar os olhos: tanto Man Ray quanto Masson se mobilizam em torno desta uma mensagem,no intuito de denunciar o que acreditavam ser um processo de alienação em massa dos indivíduos.

Romper com a tradição poderia ser mais angustiante do que se supunha, principalmente no ambiente da inconsciência. Ainda sobre os trabalhos freudianos, nota-se inclusive na sua produção uma perspectiva de preocupação com estas dinâmicas entre as questões sociopolíticas e seus impactos na vida humana. Diferentemente da história, no campo da psicanálise não há uma noção muito bem definida a respeito do tempo, ainda sim a experimentação temporal é importante para a problemática da constituição do sujeito. Em *O mal-estar na civilização* estas ideias se articulam de forma à demonstrar inclusive a perplexidade de alguns indivíduos com os caminhos percorridos por uma sociedade até então, aparentemente promissora. A respeito da vida em sociedade diz Freud:

> "(...) Já demos a resposta, ao indicar as três fontes de onde vem o nosso sofrer: a prepotência da natureza humana, a fragilidade do nosso corpo e a insuficiência das normas que regulam os vínculos humanos na família, no Estado e na sociedade." (FREUD, 2011. p. 30)

[27] O termo "arte problema" é bastante polêmico. Utilizo este termo para designar uma produção artística interessada ou mobilizada em discutir questões latentes dentro da experimentação da vida social.

Estas experimentações da vida em sociedade estão perpassadas, dentre outras questões, por noções muito particulares em relação ao tempo, o que poderia suscitar essa sensação de fragilidade e incerteza. Favorecendo, assim, de alguma forma crenças baseadas no tempo mítico ou psicológico que ainda se amparam em antigos paradigmas para compreender o mundo. Este entrecruzamento bastante específico dos vários desdobramentos das tradições clássicas na sociedade contemporânea oferece um panorama rico, a respeito de como estas sociedades criam e reinterpretam seus signos e valores através da história, da ciência, da arte, da religião, da política e etc. A psicanálise, não por acaso, também bebe na linguagem da cosmogonia grega, para nomear seus estereótipos, colorir e exemplificar os casos estudados, tornando-os inteligíveis a indivíduos que teciam seus primeiros contatos com os "mistérios" do inconsciente, de uma forma científica e metodológica. A mitologia parece fornecer imagens para a representação psicanalítica, então em desenvolvimento, como uma possibilidade de através dos símbolos já pertencentes ao imaginário ocidental, também ressignificar o mundo moderno. Dentro das dinâmicas pertinentes à produção artística, essa noção de psicologismo indica um caminho possível para a compreensão do diálogo entre obras de arte e a cosmogonia da tradição ocidental. Ainda mais se voltarmos ao sentido originário do termo mito, que em seu nascimento no contexto grego fazia menção à ideia de narrativa ou conto oral. Isto é, quase em um sentido da história oral que de fato se desenvolveu na modernidade, obviamente com outros parâmetros e perspectivas. Mas ainda fornecendo uma pista para a dimensão da mitologia.

Partindo do pressuposto de que o psicanalista foi bastante lido pelos artistas surrealistas, encontra-se aqui uma interface que complemente o sentido da produção de arte surrealista. Visto que há um profundo sentimento entre ambos, tanto da psicanálise quando do movimento de arte, de desconfiança em relação aos parâmetros sociais. Ambos chegam à mesma conclusão de que este ambiente social no qual se inscreveu a trajetória ocidental estabeleceu-se baseado na repressão dos instintos primários e do princípio de prazer. A arte surge aqui para os surrealistas como possibilidade de enfrentamento do real, perspectiva que Freud compartilha até certo ponto. Quando aponta, em sua opinião, as limitações das possibilidades da arte, impostas pelas próprias dinâmicas da produção artística:

> “Entre essas satisfações pela fantasia se destaca a fruição de obras de arte, que por intermédio do artista se torna acessível também aos que não são eles mesmos criadores. Quem é receptivo à influência da arte nunca a estima demasiadamente como fonte de prazer e consolo para a vida. Mas a suave narcose em que nos induz a arte não consegue produzir mais que um passageiro alheamento às durezas da vida, não sendo forte o bastante para fazer a miséria real.” (FREUD, 2011, p. 30)

Muito embora dentro do movimento surrealista a produção de arte não fosse encarada como mera possibilidade de “alheamento às durezas da vida”, ou mesmo o indivíduo que interage com a obra de arte como mero observador passivo, é bem verdade que seu alcance social esteve restrito a camadas extremamente intelectualizadas. Aliais como diversos movimentos de arte moderna precursores de novas concepções a respeito da produção artística. O mesmo se deu com movimentos como cubismo, expressionismo e etc. que se tornaram paradoxalmente, um tanto quanto herméticos a cultura popular. Os manifestos surrealistas se destacam neste sentido, como fonte que retrata a tentativa do movimento em relação ao combate da latente alienação sociopolítica. Porém, a aproximação com o grande público nunca de fato se deu da forma idealizada. Neste trecho do Primeiro Manifesto estas intenções podem ser percebidas:

> "Este mundo só relativamente está à altura do pensamento, e os incidentes deste gênero são apenas os episódios até aqui mais marcantes de uma guerra de independência, da qual tenho o orgulho de participar. O surrealismo é o raio invisível que um dia nos fará vencer os nossos adversários. Não tremes mais, carcaça. Neste verão as rosas são azuis, a madeira é de vidro. A terra envolta em seu verdor me faz tão pouco afeito quanto um fantasma. VIVER E DEIXAR DE VIVER É QUE SÃO SOLUÇÕES IMAGINÁRIAS. A EXISTÊNCIA ESTÁ EM OUTRO LUGAR. (BRETON, 1924.)

No entanto, o duro cotidiano da classe trabalhadora, bem como o processo de embrutecimento dos indivíduos ligado à própria estrutura social na qual estavam inseridos, criava um abismo intransponível entre as camadas mais exploradas e as propostas da arte moderna[28]. As camadas mais populares não possuíam tempo, nem muito menos disposição para realizar a elaboração ativa exigida pela proposta de arte surrealista, e moderna de um modo geral. Estas camadas depauperadas não se viam representadas nestas obras, seu cotidiano em nada convergia com os

[28]MARX; ENGELS, 2010, p. 143.

assuntos e temáticas da irracionalidade surreal, não de uma maneira visível. Nem muito menos possuíam arcabouço teórico para alcançar a arte altamente conceitual ainda ligada, de certa forma, a tradição e a sofisticação de conhecimento, mesmo que para combatê-la. Inclusive, em relação a esta questão, haverá um racha bastante notório dentro do movimento de arte surrealista,pois alguns artistas buscaram cada vez mais mergulhar na questão do automatismo inconsciente, enquanto outros direcionaram sua produção para um desejo cada vez mais forte de intervenção nas questões sociais.

1.6 **Contra a cultura "enlatada": um ato de resistência**

Interessante notar a forma como as dinâmicas sociais são imprevisíveis e muitas vezes percorrem caminhos paradoxais, bem como os movimentos de produção e concepção de arte. Os primórdios da arte moderna se desenrolaram nos cafés parisienses em torno da década de 1850, onde um grupo de artistas altamente intelectualizados e boêmios almejou uma arte com temáticas livres, com crítica social e técnicas e temáticas pertencentes ao cotidiano do indivíduo comum. Principalmente, a observação do mundo real. Porém, no decorrer deste fazer artístico a prática e os resultados da produção converteram-se novamente em um universo hermético. A "arte problema", questionadora da forma e do significado, talvez tenha novamente sido apropriada por uma espécie de indústria da cultura, como nos aponta Adorno[29].

Esta indústria seria de certa forma responsável por esse lapso que separa o grande público de uma possibilidade fruição libertária da arte. Até a arte que se inaugura tão arredia a enquadramentos e definições rígidas acaba por tornar-se mercadoria, mas sempre porque passou por um processo de apropriação embrutecedor. Nesta sociedade onde tudo pode ser capitalizado, estes movimentos genuínos de criação foram e são repetidamente apropriados por esta indústria que visa apenas a exploração sistemática dos bens culturais. Fato que impede a experimentação livre destes movimentos de arte, principalmente os mais libertários,

[29]ADORNO, 2002.

por boa parte do grande público. Há, então, uma divisão da produção que deve destinar-se a classes mais baixas ou mais altas, criando parâmetros de avaliação qualitativos. Dentro destes parâmetros há produções classificadas de boas ou más de acordo com questões como o poder aquisitivo de cada camada social. Para a grande maioria o que essa indústria propõe é que o espectador não reflita muito a respeito do que lhe é oferecido, qualquer conexão lógica na qual seu poder de pensar seja solicitado é inescrupulosamente evitada. Este tipo de dinâmica é justamente o que tão incessantemente o movimento surreal no seu âmbito mais radical buscou evitar, porém até mesmo este invejável vigor libertário se viu fustigado por estes impulsos reacionários. Por esse motivo, diz Argan, a respeito das dinâmicas de diferenciação social que aparecem como não poderia ser diferente, em todas as instâncias desta sociedade:

> "No próprio âmbito da poética surrealista, virão a se definir extremismos de sinais contrários: o comunismo de Breton, a ostentação reacionária de Salvador Dalí. O inconsciente revelado pela arte surrealista com aparente objetividade, mas na verdade sob uma fosca luz de vício e culpa, é patente 'inconsciente de classe': a outra face da lucidez racional, da eficiência, da clareza de visão do 'dirigente' burguês." (ARGAN, 1992, p. 361.)

A "culpa de classe" à qual se refere Argan tornou-se um poderoso impulsionador dentro desta lógica de produção de arte surreal. Tão logo estes artistas, em sua maioria proveniente de classes altas e letradas, se dão conta de seus privilégios, tão logo buscam uma forma dentro da produção de arte de contestá-los,denunciando a força desta indústria que cria necessidades ao mesmo tempo em que tolhe a possibilidade de expressão livre.

Bourdieu[30], muito acrescenta a este tipo de discussão na medida em que trabalha a questão da apropriação da produção artística por uma classe mais abastada. Indicando que por mais genuína que fosse a proposta surrealista em relação ao alcance popular, esbarraria em um ponto crucial: é através da educação que os gostos são incentivados e aguçados. É através dela, que a consciência do lugar ocupado pelo indivíduo na sociedade é construída, bem como seu posicionamento crítico em relação às possibilidades de construção de um panorama inteligível da vida. Logo, as necessidades culturais estão invariavelmente

[30]BOURDIEU, 2011, p. 36.

perpassadas pelas experiências na ambiência familiar, institucional e social. E, também, invariavelmente marcadas por uma hierarquia dos próprios consumidores, fazendo com que os gostos tornem-se demarcadores dos privilégios de classe. Para o sociólogo, a ideia de olhar "puro", pressupondo um ato "natural" e "imediatista" de experimentação da arte pela afinidade e afeição sem um arcabouço teórico previamente construído é uma ideia um tanto quanto dissimulada. E, ao definir os processos de busca de autonomia dentro da arte, circunscreve uma definição para os planos de ação dos surrealistas mais engajados no movimento político. Como explicita no trecho a seguir:

> "(...) Afirmar a autonomia da produção é conferir o primado àquilo de que o artista é senhor, ou seja, a forma, a maneira e o estilo, em relação ao "indivíduo" (...). É, ao mesmo tempo recusar o reconhecimento de qualquer outra necessidade além daquela que se encontra inscrita na tradição (...); trata-se de passar de uma arte que imita a natureza para uma arte que imita a arte, encontrando, em sua história própria, o princípio exclusivo de suas experimentações e de rupturas, inclusive, com a tradição." (BOURDIEU, 2011, p. 11)

Quando o autor, então, registra a impossibilidade de apreensão de sentido da produção de arte, mesmo a que se pretende mais revolucionária e popular, por qualquer público, denuncia a fragilidade da proposta surrealista,no que tange a experimentação livre do mundo pelo inconsciente. Há um acesso necessário a todos os espectadores que não existe se não através de um processo de conhecimento da história da arte. Até mesmo o processo de autonomia está sobremaneira relacionado a uma questão de produção de sentido que precisa da negação, mas mesmo a negação ou a desconstrução de algum ícone precisa partir de uma base, uma tradição. Fato que pressupõe a necessidade de conhecer o clássico para nega-lo.

No caso da obra *Vênus Restaurada*, há igualmente um ponto de partida localizado na tradição, fundamentalmente, para negá-la. Evidencia-se, assim um impulso de rompimento com as paixões e desejo mundanos, com os floreios romanescos dos quais o grande público de certa forma está mais próximo. Muitas vezes é necessário analgeizar o cotidiano com "verdades prontas". Porém, este enfrentamento audacioso do cotidiano exige um desprendimento emocional e intelectual que não é de forma alguma vulgar ou encontrável em qualquer espectador. Assim, a existência da *Vênus Restaurada* parece complementar um ciclo de transformação dentro da arte moderna, pois, manifesta plasticamente este

tipo de tensão entre a força da tradição e as pulsões da criação, da renovação. Ela é sem dúvida um ente clássico do universo das artes recolocado, porém, em um ambiente moderno e repleto de ousadia. Para compreender seu significado é necessário retomar a trajetória de importância das tradições clássicas dentro desta sociedade. A Vênus é uma figura mitológica que já no seu nascimento dialoga com a posição social da mulher antiga, na modernidade o diálogo entre mito faz parte das dinâmicas sociais. Nos termos plásticos é possível afirmar que já as cordas complementam um ciclo de reelaboração do mito.

1.7 **O sonho surrealista e o interesse pelo "primitivo"**

A origem da mitologia grega não se restringiu apenas a sociedade da Grécia antiga, mas também aos muitos povos que influenciaram de maneira decisiva a formação destas tradições. A Grécia antiga foi, segundo Brandão[31], primeiramente povoada por indivíduos, provavelmente, originários da Ásia, os indo-europeus. Estes povos jônios, dórios, aqueus, eólios promoveram um longo e intenso movimento de migração, conquistando assim a Hélade. A fusão de suas tradições teria dado origem aos primeiros contornos do que se tornaria a Grécia Antiga. Este período mais recuado no tempo foi um momento no qual as experiências humanas no mundo começavam ainda a se estabelecer. As práticas sociais e culturais, que mais tarde influenciariam a formação das sociedades modernas começavam a ganhar seus contornos.

Na perspectiva do movimento surrealista, este seria um ambiente no qual o controle social, ainda não havendo se estabelecido completamente, seria capaz de facilitar a produção de uma arte libertária. Lembrando que o final do século XIX e as primeiras décadas do XX na Europa ficaram marcados, nos nichos de arte, como um momento de aproximação das culturas compreendidas como "primitivas"[32]. As

---

[31] BRADLEY, op. cit., p. 143.

[32] Nos primeiros anos do século XX os grandes artistas europeus tenderam a buscar fora de seu continente lugares e/ou produções artísticas que considerassem ainda "intocadas" ou "não contaminas" pelas concepções ideológicas ocidentais. Uma espécie de resgate da ideia do "bom selvagem" e "pureza do primitivo" muito forte nos séculos anteriores. Ver ARGAN, 1992, p. 302.

expedições europeias ao redor do mundo foram acompanhadas e observadas pela maioria dos indivíduos através da tecnologia que se desenvolvia. Acreditava-se que o retorno a essa atmosfera dita “primal” ou pelo o contanto com ela, seria um caminho recomendável para a reestruturação social do ocidental. Os surrealistas, em específico, levavam muito a sério essas perspectivas. Buscavam o que chamam de “maravilhoso”, ou a experimentação da criação artística mais concreta só possível de ser alcançada através do entorpecimento dos sentidos. Algo que possibilitaria o contato como estas ambiências “primais” da existência humana, resguardadas no universo da inconsciência. Como elucida Fiona Bradley:

> “Esperava-se que o maravilhoso sobrevivesse espontaneamente, nos espaços ainda não perpassados pelo curso da razão; na infância, na loucura, na insônia e na alucinação provocada por drogas; nas chamadas sociedades “primitivas”, cujos membros supostamente viviam mais próximos de seus instintos do que do sofisticado progresso da “civilização”, e, acima de tudo, nos sonhos, cujas condições os pintores tentaram reproduzir.” (BRADLEY, 2001. p. 9)

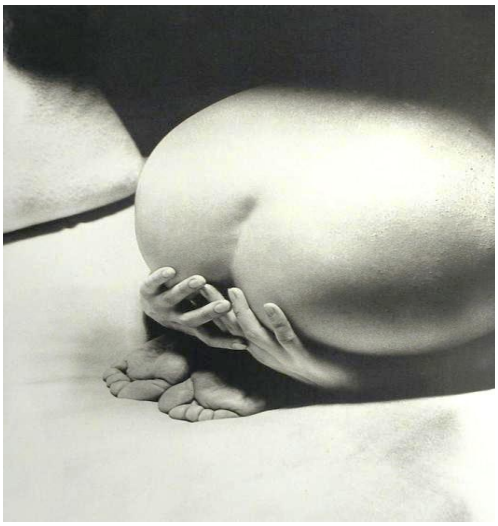
Este impulso de retorno poderia estar ligado mesmo às raízes da representação e da composição artística. A produção de arte, enquanto fenômeno de expressão humana e possibilidade de criação do mundo e de seus símbolos pode nos indicar os primeiros passos da produção da vida em si, e consequentemente da compreensão do desenvolvimento do indivíduo e de seu papel social. A noção de papel social sempre foi uma pedra de toque para os artistas surreais, pelo menos nos primeiros manifestos, onde esta noção como já foi dito aparece explicitada.

A despeito de não haver muita clareza em relação aos propósitos destas primeiras obras do ser humano, elas continuam a comunicaras práticas culturais e crenças de sociedades bastante recuadas no tempo,bem como nos fornecendo pistas a respeito da eminência de certas práticas na cultura contemporânea. O desenvolvimento da sensibilidade humana é assim, resultado de uma longa e contínua trajetória que está também no bojo das transformações em relação à história, arte, trabalho, enfim a construção do mundo. Nestes períodos dos primórdios da em sociedade, a arte estava profundamente ligada a sentido mágico:

> “O homem se apodera da natureza transformando-a. O trabalho é a transformação da natureza. O homem também sonha com um trabalho mágico que transforme a natureza, sonha com a capacidade de mudar os objetos e dar-lhes nova forma por meios mágicos. Trata-se de um

> equivalente na imaginação àquilo que o trabalho significa na realidade. O homem é, por princípio, um mágico." (FISCHER, 1983, p. 21)

Figura 6 - A oração



Man Ray (1936)

Este sentido mágico é precisamente o "maravilhoso" do qual nos fala Bradley[33], com o qual estes artistas sonharam em transformar o mundo. É a retomada desta experimentação despreocupada e inconsciente da arte em torno da qual parece se mobilizar a arte surreal. O objeto da criação artística, nestas duas circunstâncias, parece dar vazão a uma necessidade material, mas para além disso, ilumina a percepção que o indivíduo desenvolve em relação ao mundo e a si mesmo nesta ambiência do "maravilhoso", propícia à libertação dos sentidos. Para Freud, isso, a criação e a manifestação mais livre das forças libidinais, só pode se dar nesse ambiente. Estas forças libidinais seriam por assim dizer, forças contrastantes necessárias até mesmo para a sobrevivência. O resultando do emprego saudável dessas energias seria a "janela" para criação. Neste outro trabalho de Man Ray intitulado *A oração (1936),* a obra de arte figura como um elemento bastante sensível às tensões presentes na ambiência social, considerando seu teor

[33]BRADLEY, op. cit., p. 2.

relacionado à subversão de valores. A questão religiosa figura aqui como a tradição com a qual se deseja romper e através da perspectiva do artista, o lugar e a posição clássica da oração estão deslocados. O lugar comum ocupado pelo ato de orar foi transformado, bem como seu significado no mundo. As forças libidinais neste caso promovem uma possibilidade de rompimento, ao passo que possuem nesta ambiência da arte surreal um sinal contrário ao dos tradicionalismos. Em *A oração* e mesmo na*Vênus Restaurada,* o sagrado e o profano travam um embate ideológico e estético que produz uma dinâmica dialética. O ato de repressão é uma experimentação muito dolorosa para o ser humano, mas seu enfrentamento é defendido dentro do movimento de arte como força criadora.

A artificialidade deste ambiente social que apenas superficialmente fornece as condições básicas para a sobrevivência dos sujeitos, alterando ainda de forma significativa seu ritmo de vida, expõe os indivíduos à dura realidade de sua condição de fragilidade. Há a imposição de um tempo não natural que influencia sua biologia e sua psique. Força a aplicação de sua energia vital em atividades distantes de seus objetivos e desejos, tanto coletivos quanto individuais. *A oração* é um olhar desfocado do sentido comum, totalmente de acordo com o raciocínio surrealista. Através do erotismo foi possível recuperar as potencialidades humanas, algo que o filósofo alemão Friedrich Nietzsche chama de desejo de vontade. Neste sentido, a perspectiva nietzschiana a respeito das dinâmicas de controle social através dos valores religiosos é bastante incisiva. Em *O nascimento da tragédia* através dos termos da filosofia o autor percorre uma trajetória de desconstrução do lugar comum que a mitologia grega passou a ocupar na sociedade moderna[34]. Ele se lança a tarefa de apresentar de forma bastante sólida uma discussão a respeito das tradições ocidentais, apontando para alguns imobilismos criados pela crença cega nas tradições.

[34]NIETZSCHE, 2007, p. 35.

1.8 O trágico e suas vontades: o embate entre o dionisíaco e o apolíneo

Há um possível diálogo entre as ideias nietzschianas a respeito dos impulsos artísticos da natureza e as máximas preconizadas pelo movimento artístico surrealista. Em ambos podemos vislumbrar a intenção de elaboração de novos signos que pudessem oferecer uma ótica alternativa aos padrões tradicionais, muitas vezes, para tal, desconstruindo, desnaturalizando normas e esquemas socioculturais. Parece existir em comum, portanto, uma investigação em torno de perspectivas do "real" no intuito de apontar a superficialidade da crença incondicional na racionalidade humana. Tanto o filósofo alemão quanto o movimento surrealista se lançaram à tarefa de promover um impulso emancipatório em relação às tradições. Tradições moralizantes estas que também serviram de princípios para o desenvolvimento da sociedade europeia. O desejo de experimentar aspectos mais genuínos da existência humana, ou ainda, uma manifestação mais plena do significado da existência do indivíduo no mundo parece presente tanto na filosofia nietzschiana quanto na arte surrealista. Empenhados na difícil tarefa de romper com esquemas tradicionais e fundamentalmente, com os mitos modernos, cada qual em seu âmbito produziu esquemas modernos de compreender o mundo.

Os mitos, como anteriormente foi abordado, exercem papel crucial na formação cultural de uma sociedade, são perspectivas que respondem as inquietações a respeito da origem e dos acontecimentos mais importantes de uma sociedade. No entanto, a partir do momento em que passam a figurar no inconsciente coletivo enquanto verdades indiscutíveis representam uma ameaça à autonomia e ao desenvolvimento social. Visto que tornam-se prerrogativa ou justificativa para certos fundamentalismos ideológicos mobilizados em manter privilégios ou estruturas sociais reacionárias. Assim, a apreensão o mundo sob um aspecto mais genuíno é tema caro tanto para o filósofo alemão quanto para o movimento de arte moderna. Buscaram compreender mais claramente de que modo as interferências externas afetam o ser, ponderando que a consciência seria apenas uma das partes componentes do "eu". Existiria então, uma forma de existência para além da consciência, na qual se encontraria uma faceta primitiva e desembaraçada do ser humano. Atingir o ponto ou a questão da forma como as dinâmicas sociais e

políticas influenciam este indivíduo significava, fundamentalmente, a possibilidade de ultrapassá-las. E, assim, resgatar suas potencialidades danificadas pelas relações de dominação configuradas pela diferenciação social e subjugo de um indivíduo pelo outro. Para Nietzsche, bem como para os surrealistas é neste ambiente, do qual só nos aproximamos através do transe ou do sonho, que reside à própria dimensão da experimentação estética. Estão ambas estas perspectivas embebidas deste mesmo impulso de independência intelectual.

No período entreguerras no qual surge o surrealismo, a desestruturação sociopolítica ocidental já causava impactos observáveis nos indivíduos. Segundo os trabalhos de Freud, bastante lidos por estes artistas, estes impactos ficavam visíveis dentre outras questões, através de transtornos psíquicos e de espécie de trauma coletivo experimentado por indivíduos que vivenciaram qualquer um dos âmbitos de uma guerra mundial. No período entreguerras ainda experimentava o horror da eminência de uma segunda grande guerra. A mística do progresso científico e tecnológico estava em xeque, e a necessidade natural de autopreservação e de recobrar as capacidades cognitivas abaladas pela experiência violenta, influenciou fortemente esta concepção de arte. A escolha do movimento é por uma retomada das potencialidades do humano através da arte, denunciando para tal a fragilidade do sistema. Estes artistas visaram superar o barbarismo e a violência cotidiana de uma sociedade beligerante. O esforço de identificar novamente no ser humano fragilizado pelas experiências traumáticas e experimentações de sofrimento coletivo, a possibilidade de reapoderar-se de si mesmo.

Tanto Nietzsche quanto o movimento artístico surrealista expuseram e problematizaram as fragilidades da sociedade ocidental. Apontando, na mesma direção de Freud para desvelar a frustração que se experimentava em relação a uma construção cultural incapaz de tornar felizes os seus membros. Nietzsche apesar de não ter elaborado tão profundamente a temática da psique, nos revela com bastante veemência a sujeição da consciência às pressões do sistema social. No trecho abaixo Beneval de Oliveira fala sobre o assunto:

> "Em Nietzsche não há estruturação psíquica tão bem arquitetada como em Freud, mas a consciência também está sujeita às mesmas pressões em termos psicossociais, pois ela é uma irradiadora de forças que visam a uma hierarquização de valores." (OLIVEIRA, 1981, p.44)

Ou ainda neste outro trecho:

> "A consciência não é independente da força; ao contrário, é um mecanismo produzido por um sistema de dependências." (OLIVEIRA, 1981, p.26)

Em *O nascimento da tragédia*[35]há um impulso forte de enfrentamento do "real" e das dores da vivência coletiva, bem como de problematização da herança da tradição grega. Isto é, para Nietzsche a possibilidade de compreensão da vida está em uma construção social que leva em conta o enfrentamento dos percursos e experiências trágicas da dimensão da vida humana. A tragédia pode ser encarada aqui então, como a possibilidade de transmutação do sofrimento humano. Neste trabalho de Nietzsche, o lugar ocupado pela arte enquanto fenômeno espontâneo de expressão humana é de natureza fundamental. Através de uma reflexão a respeito da música, ele defende o seu potencial criador e mesmo libertador. Capaz de elaborar e expressar sentimentos como o sofrimento e a perplexidade. Conhecer a realidade, nesta chave interpretativa é sempre um ato de coragem, e as consequências são claras: paga-se um preço pela liberdade, o preço necessário para a libertação do indivíduo. Para Nietzsche não há uma compreensão transcendental dos aspectos da vida, como em Shopenhauer, mas um desejo de atingir valores estéticos que nunca percam a validade. Para tal, fixando-se no impertinente, dispensando perspectivas historicizantes, orientando-se pelo efêmero e transitório, e fundamentalmente, no inconsciente e inconstante da existência humana.

O contraste entre as figuras de Apolo e Dionísio é o mote fundamental do movimento capaz de produzir conhecimento, segundo Nietzsche[36]. O conhecimento é o que possibilita que a humanidade se dê conta da face trágica da vida; porém, segundo este filosofo, isto pode se dar em um movimento saudável de recepção alegre e vigorosa de experimentação da verdade.

Como afirma Brum[37], o conhecimento é a descoberta da vontade, vontade esta que se experimenta no corpo. A vontade que, diferentemente da concepção de Schopenhauer, não é somente a vontade viver, mas a vontade de potência realiza-

---

[35] MARX; ENGELS, op. cit., p. 47.

[36] MARX; ENGELS, op. cit., p. 37.

[37]BRUM, 1998.

se também no fazer artístico. Esta orientação nos remete à sua ideia sobre o papel da arte como reconciliador do trágico. Sobre o assunto Brum novamente:

> "Nietzsche, por sua vez, também considera a infelicidade humana, o fundo dionisíaco da existência, mas oferece ao homem uma sabedoria diferente: a possibilidade de uma afirmação da vida no tempo, no efêmero. Ele exalta a alegria de viver no tempo, experimentada pelo indivíduo exposto à dor, como sendo a maior força e sabedoria de um saber trágico da existência." (BRUM, 1998. p. 115)

Quando o Surrealismo se aproxima do irracional, busca justamente dar conta da dimensão mais inconstante da experiência de sofrimento humana que, dentre outras possibilidades, se desdobra na imaginação onírica. Utilizando os termos nietzschianos, a primeira fase apolínea está em consonância direta com a linguagem imagética, depois se desdobra em um transe, em momento da experimentação estética, em momento do êxtase dionisíaco. A passagem para o impulso dionisíaco parece ser, pois, a janela da criação, possibilidade do entorpecimento e desprendimento de hábitos e princípios utilitários da vida. A criação surrealista não se pretende, portanto, uma escola nem literária e nem artística. A beleza, segundo o Surrealismo, dever ser inquieta, convulsiva como possibilidade de transmutação estética. Desta forma parece promover um reempoderamento do indivíduo, a superação de sua condição de subjugado. O ímpeto de criação conhece a si mesmo na dinâmica do nascer e morrer.

A vontade de potência, formulada por Nietzsche, se configura como a condição humana em um mundo trágico: assim, o indivíduo pode ver suas forças vitais reavivadas quando encontra os meios de fruição para as mazelas da vida cotidiana. Quando o indivíduo ultrapassa perspectivas alienantes, tornando-se consciente da vontade de poder das classes dominantes, abre-se aí uma janela de possibilidades. Para a superação da sua condição de dominado. De uma perspectiva nietzschiana, seria este o sentido ático da arte. A obra de arte assim é nada menos que um fragmento do mundo capaz de constituir significação própria. No entanto, algo ainda permanece sempre oculto nessas franjas mais obscuras da existência humana, tal mistério do dionisíaco que precisa sempre estar envolto em um uma bruma de imaginação. Isto porque, se o desejo estivesse totalmente satisfeito seria a morte. O fim da vontade é também o fim da energia vital que

mobiliza qualquer criação. As pulsões vitais e a criação são de certa forma algo que se constrói em comum. Através da força da sociabilidade é que talvez exista a chance de instauração de ressignificação do mundo. O trabalho, tanto filosófico, quanto artístico do surreal seria, assim, uma possibilidade de compressão da vida sensível. Chega-se, pois, em uma ideia de aceitação da máxima em relação às dinâmicas de criação: não é a consciência que produz o mundo, mas sim o mundo que produz a consciência. A consciência está invariavelmente influenciada pelas condições nas quais vivem os indivíduos. Para além dela, há uma interação do indivíduo com o mundo que dar-se-á através de complexas dinâmicas que envolvem também outras formas mais profundas e insubmissas de existência.

O entrelaçamento entre a forma feminina ideal e o contraponto com a mulher possível, na mitologia grega ganham contornos bastante particulares.A sensibilidade desenvolvida no ato estético poderia, de certa forma, demarcar uma possibilidade de expressão mais livre, por exemplo, em comparação ao caso da literatura mitológica[63]. Isso poderia nos indicar que através da figura da Vênus os artistas puderam dar forma a pulsões eróticas que se estabeleciam nas dinâmicas sociais, criando uma oportunidade de fruição estética da própria pulsão. Considerado que o conhecimento que se construiu em torno da mitologia grega está fundamentalmente, ligado à literatura e as composições artísticas se faz necessário compreender a relação entre mito e sociedade. Ambas as fontes nos apresentam questões metodológicas delicadas, pois figuram como manifestações humanas que jamais poderemos apreender totalmente. O grande recuo de tempo e as transformações socioculturais nos permitem vislumbrar algumas conjecturas, por este motivo também às questões aqui levantadas correspondem a questões e inquietações do nosso tempo. Estas fontes um dia foram elementos pulsantes que compuseram o significado da existência destas sociedades, no entanto, o trabalho de reconfigurar estas conjecturas e de formular sobre elas conhecimento deve ponderar suas limitações em relação à existência prática do mito. O caráter ritualístico e sagrado da existência dos mitos, pensando aqui também na sociedade da Grécia antiga, impunha dinâmicas da mudança constante. Talvez esta mudança se possa explicar através de sua relação seminal com as próprias transformações ocorridas no âmbito sociocultural, o mito estava vivo bem como as sociedades nas quais se desenvolvia. Parece possível assim, reafirmar que o mito continua a renascer cada vez que

retomado por uma obra de arte ou pela escrita narrativa. Neste sentido é que busco aqui compreender esta retomada da Vênus que mesmo nos primeiros contornos da tradição clássica já se metamorfoseava em diversas deusas. Ora mais maternais, ora mais envoltas em mistérios mágicos, ora mais conscientes da própria noção de feminilidade e sexualidade, ora mais liberta, ora mais reprimida. Muito embora o mito nem sempre tenha sido pensando em relação à razão, sua importância para o desvelar da práxis social parece ser indubitável. Mais contemporaneamente, o movimento surrealista retoma uma noção importante de questionamento da razão. O legado deste questionamento parece ter sido uma possibilidade de ponderar a influência do inconsciente ou do irracional em relação às condições práticas da vida. Isto é, para compreender as manifestações artísticas que envolvem a Vênus de Man Ray se faz necessário pensar a respeito do enraizamento da mitologia grega no inconsciente coletivo. Se for possível afirmar, que na Grécia antiga se formaram as primeiras dinâmicas de um patriarcado, que buscou reprimir a sexualidade da mulher, talvez seja também possível relacionar esta questão às dinâmicas de transformação do próprio mito.

2 A NUDEZ E O EROTISMO NA PERSPECTIVA DA VÊNUS RESTAURADA

2.1 O retorno de Eros na modernidade

O corpo, enquanto experimentação material da libido foi alvo, dentro da tradição ocidental em diferentes períodos históricos, de proibições e tabus. Justamente por representar, como os surrealistas rapidamente compreenderam um território de manifestações espontâneas e de instintos primordiais. Os artistas em geral sempre tiveram muito interesse pela temática da corporalidade, intuindo seus fluxos imanentes em relação às experimentações humanas. Percebendo o corpo como um lugar de memória e impulsos. Não à toa a carnadura humana foi inspiração de inúmeras obras de arte, desde tempos mais recuados até as obras mais contemporâneas. Um grupo tão diverso como o que compunha os artistas surrealistas contou, inclusive, com a contribuição de um dos autores mais empenhados em percorrer a questão do erotismo e do corpo, George Bataille. Uma contribuição atribulada porque Bataille flertou por diversas vezes com o grupo surrealista bretoniano sem nunca de fato integrar o movimento. Acabou tornando-se uma espécie de inimigo, que mais tarde em torno dos anos 1950, seria a voz do movimento surrealista. As discordâncias em relação ao movimento apareceram, dentre outras questões, também fundamentalmente em torno da questão do erotismo. Para o autor, os bretonianos estavam mobilizados em torno de uma perspectiva do erotismo afastada dos aspectos mais sórdidos, e nem por isso menos importantes, da existência humana. Na apresentação de *O Erotismo*, Fernando Scheibe tradutor desta versão da obra expõe essa questão:

> "Bataille acusa o surrealismo bretoniano de idealismo e utilização hipócrita de Sade. Seja em *Le prefixe sur un surreéalisme et sur home*, seja em *La valeur d'usage de D.A.F. de Sade,* a questão é a mesma: se o surrealismo, se o homem surrealista, quer realmente se entregar à totalidade da existência, logicamente ele não pode excluir o que é baixo o que é vil. Há no discurso surrealista um excesso de metáforas de pureza, como se essa convulsão do real que é a beleza pudesse se dar sem sangue, sem porra, sem merda. É necessário reconhecer o dedão do pé e o ânus solar para se ter acesso à 'totalidade do possíveis'. Mais do que isso: é preciso que esse reconhecimento não tenha a forma de uma apropriação homogeneizadora. Toda uma teoria do heterogêneo elaborada por Bataille a partir do final dos

> anos 1920 busca isto: incorporar o realmente outro sem torná-lo o mesmo." (SCHEIBE apud BATAILLE, 2014, p. 11.)

Divergências a parte, a *Vênus Restaurada* parece figurar como uma resposta possível a estas questões que angustiavam Bataille em relação à estética e a perspectiva conceitual surrealista. Inclusive, essa Vênus é de certa forma um paradigma dentro do conjunto da obra de Man Ray, é uma das únicas na qual a temática da violência ligada à sexualidade aparece de forma mais frontal. No conjunto de sua produção existe de maneira geral uma abordagem do corpo feminino, um tanto quanto dissimulada que em nada fica devendo a Sade, porém há sempre uma construção plástica belíssima e um trabalho técnico bastante refinado em relação à fotografia que contemporiza qualquer mensagem grotesca. O jogo entre a proibição e transgressão está sempre presente acompanhado de um tom experimental em relação à liberdade sexual, próprio da criação surrealista e também do momento histórico e cultural no qual estes indivíduos estavam mergulhados.

O trabalho de Bataille dentro do assunto do erotismo dialoga com estas questões, pela forma como se aprofunda na investigação da linha tênue entre a proibição e a transgressão. Porém, se diferencia quando aponta para além do panorama do cristianismo, importância e a consciência do lugar do sagrado, bem como a assimilação e naturalização do profano. Por mais que os surrealistas houvessem se lançado a essa tarefa de experimentação em relação à sexualidade, alguns conservadorismos ainda se faziam presentes. O enfrentamento das proibições foi proposto até certo limite, principalmente na questão de gênero. O tabu, diz o autor[38], é uma violência contra a humanidade, pois torna possível um mundo de calma e equilíbrio, porém à custa da repressão aos sentidos. Fato que dá origem a sentimentos de medo e cólera e consequentemente à guerra. Fazendo com que um ser capaz de razão invista seu conhecimento na geração de mais violência. O autor chama atenção para o fato de que o interdito dentro do contexto do desenvolvimento natural humano faz parte das dinâmicas próprias da experimentação do impulso, da criação erótica. Voltando a *Vênus Restaurada*, as cordas de Man Ray de certa forma simbolizam esta proibição que se insurge contra

[38]BATAILLE, 2014, p.88.

o dogmatismo religioso causando certa transgressão, ainda que não a desejada por Bataille.

Tanto Man Ray quanto Bataille buscaram cada uma a seu modo, uma espécie de renascimento da originalidade do mito grego em relação ao erotismo, e seu lugar na vida humana. As experimentações modernas em relação ao erotismo possibilitaram em muitos sentidos a sofisticação das relações humanas, mas dentro do contexto de guerra as experiências afetivas tenderam a ficar comprometidas[39]. É verdade que o interdito faz parte das dinâmicas de criação, superá-lo mobiliza no indivíduo a força com a qual sua consciência se familiariza apenas ao longo do tempo e com a experimentação. A experiência erótica somente é possível quando há transgressão do inevitável interdito da religiosidade. O autor vai ainda mais além: "Sem o interdito, sem o primado do interdito, o homem não teria podido chegar à consciência clara e distinta, sobre a qual a ciência está fundada." (BATAILLE, 2014, p. 60)

A guerra trouxe, porém, a privação dos sentidos e das experimentações desimpedido, inclusive fazendo com os indivíduos retornassem a uma condição de vulnerabilidade e incerteza em relação à vida. A transgressão gera em última instancia o conhecimento e a consciência para a superação da condição de subumanidade. Manifesta através da junção da ambiência corporal e metafísica dentro de um espaço de liberdade de ação e criação no mundo. Neste sentido, o trabalho freudiano formaliza no campo da ciência a união percebida já há muito pela arte entre os impulsos eróticos e a criação humana. Não por acaso, Benjamin[40]pensa a respeito do que ele chama de empobrecimento da experiência humana, apontando que o pós-guerra da sociedade ocidental teria causado grandes danos aos indivíduos. Inclusive, dificultando a possibilidade de criação, implicando uma espécie de vazio simbólico, como uma dificuldade de nomear e ordenar os acontecimentos da vida. Neste trecho estas ideias ficam mais claras:

> "Não, está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências

[39]ELIA, 1995, p.43.

[40]BENJAMIN, op. cit., p. 115.

> da história. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos." (BENJAMIN, 1994, p. 115)

Há apenas uma parte do corpo e sua nudez não é graciosa como a das deusas clássicas, o que retoma a discussão iniciada pelo movimento de arte moderna em relação a positivação do grotesco. Baudelaire e suas *Flores do Mal* são o símbolo de uma nova perspectiva a respeito do belo e do grotesco, bem como da beleza cotidiana, uma tradição respeitada pelos surrealistas. No entanto, esta forma de compreender o mundo incorreu em um risco de naturalização ou relativização do sofrimento humano. Esta Vênus é de uma beleza estarrecedora, há nela certo ar de morbidez e sadismo que desperta o interesse, principalmente do indivíduo inserido em uma sociedade cerceadora. Porque não representa um impulso de criação, mas de destruição do outro como uma válvula de escape das tensões cotidianas. Sem braços e pernas, sem um rosto que indique suas sensações e envolta em cordas, esta Vênus está aprisionada. Aprisionada tanto como as mulheres deste contexto histórico, quanto em relação ao aprisionamento causado pela ortodoxia dos pensamentos reacionários dentro das próprias artes. O tronco indefeso, amarrado expõe uma sexualidade também amarrada a construções sociais tradicionalistas. Se não podemos observar os efeitos psicológicos causados pelas cordas, quase automaticamente cria-se a impressão de que o artista desnuda a figura feminina sem, no entanto, desnudar seus sentimentos, seu desejo de desnudar-se ou não. Talvez seja esse o jogo perverso do qual falava Bataille, pois o surrealismo acaba por embelezar o erotismo sem revelar de fato sua face mais vil.

2.2 O Eros mitológico e a Vênus surreal

Em *Nudez*[41], o filósofo e historiador italianoAgamben, constrói uma investigação a respeito da nudez na sociedade ocidental, inclusive tratando da produção artística relacionada ao tema. Para tal, o autor retoma o discurso teológico

[41] AGAMBEN, 2011.

no qual se construiu a associação dicotômica entre nudez/vestimenta, natureza/graça no intuito de compreendê-lo e desnaturaliza-lo. Nesta obra, o ponto de partida é o velho testamento, mais especificamente o trecho da Gênesis, no qual "nossos ancestrais" se viram nus pela primeira vez[42]. O choque que a nudez teria causado em Adão e Eva, segundo os testamentos, se tornaria uma construção reproduzida com veemência em toda a cultura da sociedade ocidental subsequente. Se anteriormente, a nudez não os constrangia, pois que estavam "vestidos de luz" divina, o conhecimento do pecado os fez perceber a impudicícia do corpo. Sua consciência em relação à fragilidade da carne havia sido despertada, bem como a percepção da força libidinal. A infância paradisíaca e livre cedia lugar à obrigatoriedade da contingência dos sentidos. A tradição iconográfica instituiu, portanto, uma vestimenta para os santos, sempre cobertos com os implacáveis dogmas cristãos. A nudez ficou, então, estigmatizada através desta perspectiva do corpo como lugar do pecado, e relegada ao limbo da libertinagem. As representações do corpo nu nas produções artísticas passaram a ser evitadas durante alguns períodos posteriores à era cristã, apenas retomando sua força no contexto renascentista, inclusive com um estudo anatômico mais complexo.

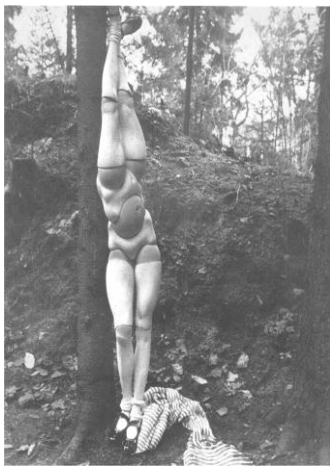
A nudez completa foi pensada e relegada apenas aos condenados ao inferno, aos infelizes despidos das bênçãos divinas, tornando-se um símbolo valorativo. Bem como a vestimenta, que passou a servir como uma distinção. Interessante notar a forma como as primeiras produções dogmáticas da teologia judaico-cristã conservavam ainda pontos de influencia relativos às práticas e tradições da mitologia grega, no entanto filtrando-as sob uma perspectiva moralizante. Este tipo de diferenciação em relação à aparência retomava uma questão bastante significativa na Grécia antiga. A associação entre a aparência e o julgamento de valor permaneceu enraizada no imaginário popular. Um corpo coberto e bem vestido passou a ser indicativo de um indivíduo submetido às normas das instituições religiosas, bem como a regras sociais. Adão e Eva, assim como toda a humanidade, tornaram-se conscientes das suas imperfeições e fragilidades, e agora sem estar mais "vestidos de luz", precisavam reinventar-se e adaptar-se a realidade da vida.

---

[42]MARX; ENGELS, op. cit., p. 79.

A nudez das Vênus gregas, em oposição à existência mundana, estava ligada à ideia de beleza divinal[43]. Um status de superioridade que em ambas as sociedades, tanto na grega antiga quanto na judaico-cristã, passou a ser uma justificativa possível para a tolerância da nudez. De certa forma, as cordas de Man Ray, debocham desta circunstância divinal, reificando a nudez da Vênus e tornando-a profana. O ar grotesco que de tal forma desnuda este tronco vestido de cordas leva ao limite o sentido de sua existência, incitando a ideia do feminino enquanto objeto.

Figura 7. *La Poupée*



Hans Bellmer (1936)

Os movimentos modernos de arte deram um importante impulso no sentido da elaboração de uma estética que desnaturalizou a ligação entre belo e bom. A crítica de Bataille gira exatamente em torno do fato de que talvez o surrealismo bretoniano tenha buscado estetizar exageradamente a ambiência do erotismo. Sem, no entanto, mergulhar em sua face mais repugnante. Porém, algumas obras deste complexo e vasto movimento artístico, bem como as influências que irradiou, de certa forma depõem em sua defesa. A principal era a nudez e a liberdade de expressão do corpo.Algumas obras tem seu centro de força no enfretamento destas questões mais ásperas em relação às dinâmicas da sexualidade. Hans Bellmer esteve incessantemente preocupado com a questão da forma feminina,

[43] GROMBRICH, 2011, p. 105.

fundamentalmente, com sua desconfortante e perturbadora desconstrução. Nas suas séries de

bonecas, o artista as mostra desconstruídas. Seu tema principal com essas séries de bonecas envolve certo menosprezo pela noção de moralidade ocidental, ou mesmo em um caso parecido com Man Ray pela noção de ética. Nestas obras, as ambiências da sexualidade e da violência estão entrelaçadas, há um confronto com a normatividade do comportamento social. Este corpo já tão violentando se desconstruiu. Repetidas vezes colocado nessa situação de total vulnerabilidade, esta perspectiva da forma feminina reafirma uma situação de desequilíbrio das emoções e impulsos humanos. Há, então, uma inversão de valores considerando, por exemplo, que no mundo antigo romano as imagens de falos e motivos ligados à sexualidade, de uma forma geral, estavam relacionadas a um sentido apotropaico. Isto é, a noção de Eros estava ligada à ideia de proteção e fertilidade. Porém, nesta composição de Bellmer a perturbação relacionada ao corpo e ao erotismo sugere uma fragmentação e esvaziamento do sentido de plenitude. O artista moderno ao contrário de sugerir a ideia de criação e proteção, sugere que este individuo/boneca está em franco processo de fragmentação identitária, e não pode mais como no mito de Platão, tornar-se dois. Na verdade ele já não é mais capaz de formar uma unidade coesa[44]. Esta produção não só de Bellmer como também de Man Ray, faz parte da elaboração de novas dinâmicas de estetização do erotismo próprio. Relacionadas a diversas questões, como o momento histórico marcado pela violência do pós-guerra, também por novas formas de relacionamento interpessoal, e ainda pela criação de novas formas plásticas consonantes com estas transformações. A estetização das experiências humanas como um todo é sem dúvida uma criação artificial, no entanto, é fruto também de impulso claro de mercantilização, advindo da adoção de um sistema capitalista. Desde de que o capitalismo industrial se consolidou, em meados do século XVIII, instaura-se uma dinâmica social baseada no lucro e na competição e, fundamentalmente, na criação de demandas até então inexistentes. O mundo moderno passou a estar sob um estigma de consumismo orientado no sentido de estimular a produção. Ideologicamente foi necessário elaborar um discurso que incentivasse o desejo de

[44]CANEVACCI, 2008, p. 217.

possuir certos objetos ou estar em determinadas posições sociais. A sociedade que se orienta em torno da mercadoria desenvolve uma necessidade em relação à posse ao aspecto estético que incentiva o consumismo:

> "A acusação de estetização com que habitualmente se criticam estas posições para defender aquelas clássicas ou tradicionais ignora que não há forma da mercadoria contemporânea – não existe aspecto mesmo mínimo de mercadoria que não seja estetizada." (CANEVACCI, 2008. p. 92)

2.3 **Eros mitológico e Eros na psicanálise: o fetiche surreal**

A relação que se estabelecia com o impulso do Eros mitológico, dentro de uma compreensão dos gregos antigos, parece ter se metamorfoseado completamente considerando que agora o erotismo perde seu impulso vital. As formas do feminino aparecem em um intenso processo de deformidade, assim como a Vênus de Man Ray.

Figura 8. *O nascimento da Vênus*
(1484 – 86)

Sandro Botticelli

Esta noção de feminino é uma antítese do ritmo suave, gracioso e espiritual presente, por exemplo, na Vênus de Botticelli, que contraria o nó enigmático no qual se instauram as obras surrealistas. Sua Vênus renascentista constrói em relação à mitologia outro tipo de dinâmica, que se configura enquanto experimentação

possível do erotismo no período do Renascimento italiano. Em *O Nascimento de Vênus* (1484–86) obra de Botticelli, a importância seminal do movimento, enquanto herança da tradição clássica está claramente presente não só na escolha da temática, mas também nos elementos estéticos[45]. Segundo Warburg, a elaboração desta estética na qual o movimento está em destaque, poderia estar relacionada, fundamentalmente, a questão da sensualidade e do erotismo.

Uma temática que já figurava nos textos mitológicos, e que no período cristão passou a estar relegada ao paganismo. Botticelli acentuou ao sabor de seus interesses os textos mitológicos, elaborando interpretações novas. A obra figura, então, como a possibilidade de tratar do assunto da sexualidade humana em um momento histórico quando isso era um assunto bastante delicado.

Figura 9. *Vênus Capitolina*

(Século 1 a.C.)

[45]WARBURG, 2012, p.18.

O impulso ou paixão erótica se materializam com o movimento, caracterizando-se como uma referência possível à noção do erotismo ainda em sintonia com o sentido originária da mitologia clássica. Isto é, Eros como uma força que potencializa e agita a existência humana. Eros foi, então, traduzido pela linguagem artística justamente como movimento.

Warburg defende que surgem no período renascentista novas possibilidades de abordagem da tradição clássica, debruçada principalmente na literatura[46]. Estas obras figurariam como uma oportunidade de fruição própria da dinâmica entre sagrado e profano, sempre presentes em qualquer ambiente da cultura ocidental. A vivacidade e a paixão figuram como componentes que possibilitam a representação dos impulsos criativos e transformadores. No Renascimento italiano, mais especificamente nas obras de Botticelli, resgatar temáticas mitológicas significava resgatar a possibilidade de através dos antigos, tratar novamente da sensualidade no campo da arte. Uma temática execrada pela religiosidade cristã que, no entanto, dentro da cultura popular ainda se destaca como um importante resgate das práticas pagãs. Os ritos herdados das sociedades antigas ainda ocupavam certo espaço na sociedade medieval do contexto renascentista, mesmo que relegado ao interdito. A questão do movimento, então, desde a produção artística dos gregos antigos tornou-se uma linguagem plástica através da qual foi possível criar nas obras de arte uma ambiência que se relacionasse, dentre outras questões, ao erotismo. Na *Vênus Restaurada,* porém, o movimento, o élan vital está contido pelas cordas que prendem o dorso decepado da figura feminina. Indicando não só o imobilismo desta deusa mitológica, mas também a impossibilidade de a arte clássica de responder às questões da sociedade moderna.

Na Vênus de Man Ray não há, como pode ser observado na *Vênus pudica ou Capitolina,*da antiguidade clássica a possibilidade de resguardo do próprio corpo. A *Vênus pudica*, bem como a Eva dos textos bíblicos, parece tomar consciência do próprio corpo. Seja por sentirem-se impelidas à oculta-lo ou não desejar revelá-lo, há uma escolha em ambas as circunstâncias em ocultar o corpo nu. Um impulso que dialoga com discursos religiosos que repetidamente passaram a relacionar as características do universo feminino à fraqueza e imoralidade. O autoconhecimento,

[46]BENJAMIN, op. cit., p. 62.

a repressão ou principalmente, o ato racional de permitir ou não o olhar do outro é um elemento que pode ter influenciado no ato desempenhado pela *Vênus pudica* ou pela Eva dos textos bíblicos. A questão da escolha, porém, é muito significativa e está diretamente relacionada com a consciência e a racionalidade dos atos humanos. Esse tipo de escolha está em direta oposição à moderna Vênus surrealista a quem paradoxalmente foi negado o direito de escolha, visto que está destituída de possibilidades de reação.

Figura 10*. Vênus de Milo*

(Século 4 a. C.)

Nos textos da mitologia grega a deusa Vênus aparece como uma figura intempestiva e voluntariosa. No entanto, seus desígnios acontecem através da figura do cupido ou Eros, que vem a ser, no desenvolvimento da mitologia, uma figura ligada não só aos impulsos passionais isoladamente, mas também ao desenvolvimento de uma consciência afetiva, segundo uma perspectiva interpretativa característica do século XIX[47]. Assim como, nos fala Agamben[48], os

[47]Idem 5.
[48]Idem 36, p. 92.

primeiros habitantes da terra, segundo o antigo testamento, passam a escolher se cobrir depois de perder a glória divina. Nos dois casos há, portanto, um desvelamento a respeito da nudez, uma revelação a respeito da condição humana que induz ao instinto básico de proteção. No caso da Grécia antiga, até mesmo a nudez divina passa a ser percebida com certa reserva. Nas artes, esta percepção a respeito da nudez deu origem aos signos que marcariam a questão da sexualidade.

A sensação de fragilidade e de impotência trazida por esta tomada de consciência a respeito da condição humana é algo que instaura, no âmbito sociocultural, uma sensação de vigilância permanente. Uma sensação que possibilitou o surgimento de diversos discursos de repressão em torno da temática da sexualidade, pois para estar sob a proteção da coletividade em diversos momentos exigiu-se a abdicação dos sentidos e das escolhas individuais. O tempo é, assim, um agente transformador em potencial e a modernidade tivesse justamente se lançado ao desafio de recompor esta arte, esta sociedade danificada. A corrosão não é apenas material, mas também se dá no âmbito das ideias da cultura assolada pela violência dos tempos modernos, que a racionalidade humana não conseguiu superar. Já sem os braços, pernas ou mesmo uma cabeça, é como se a ação natural do tempo e a intervenção do artista se combinassem em uma plasticidade que revela uma libido cerceada, no caso da Vênus surreal.

Há uma questão paradoxal que separa a forma feminina ideal e a existência da mulher possível na mitologia grega. Uma espécie de atmosfera de estranhamento em relação à questão corpórea, na qual a dor, o gozo ou a combinação dos dois é experimentada muitas vezes com certo alheamento ou languidez. Em alguns sentidos justamente em resposta à repressão dos sentidos, impedindo-os de manifestar-se naturalmente. Esta repressão, porém, na maior parte do tempo passa a estar no campo da inconsciência onde, então, se mantém estas emoções, impulsos e afetos interditados. Os surrealistas compõem assim, acima de tudo, um grupo compromissado com a promoção de um movimento de libertação destas emoções recalcadas.

Neste trabalho de Dalí, está em jogo uma Vênus entrecortada por gavetas, como depositários dos desejos do artista. Os mistérios guardados dentro destas gavetas são como o campo da memória e da inconsciência, onde estão os medos e as interdições. Novamente a questão da escolha entre desnudar ou não está

presente. Como uma espécie de fetiche humano relacionado à liberdade de ser ou estar da forma mais livre possível. O que está contido nestas caixas tornou-se meio pelo qual o artista cria certa plástica da visceralidade dos impulsos humanos, localizados no mais profundo interior.

Guardados, por assim dizer a sete chaves. Novamente a Vênus é, então, experimentada como meio fundamental para tratar do assunto do desvelamento, sempre suscitando a ideia de que a forma feminina guarda em si os mistérios e os caminhos para o erotismo e para os limites entre sagrado e profano. Na Grécia antiga, a iniciação sexual enquanto parte da iniciação na vida social era feita e conduzida por um mestre que introduzia um pupilo às questões da sexualidade.

Figura 11. *Vênus de Milo com gavetas*

Salvador Dalí (1964)

Esta era uma sociedade fundamentada em uma lógica na qual o homem era compreendido como superior à mulher, sendo indigno iniciar a vida sexual com um indivíduo do sexo feminino. A iniciação sexual das mulheres por sua vez também acontecia com pessoas do mesmo sexo, alguém iniciava então, as meninas a vida social. No entanto, o que chama atenção de uma maneira geral, é que os ritos de iniciação eram sempre conduzidos por uma entidade feminina, sem as bênçãos da qual nada poderia ser feito[49]. Isto poderia indicar uma construção já na antiguidade da ideia do feminino como receptáculo dos segredos da sexualidade humana. Os surrealistas conceberam uma perspectiva muito peculiar a respeito da psicanálise, reinterpretando os trabalhos freudianos. Trabalhos estes que foram bastante inovadores, e apenas ganharam notoriedade e mesmo credibilidade dentro da comunidade científica, bem como entre a classe médica no início do século XX.

A sociedade europeia percorreu também uma trajetória própria de interpretação destes trabalhos, na medida em que reconfigurou a forma de compreender algumas patologias, bem como passou a entender alguns outros comportamentos como normais. O movimento artístico teve seus méritos em adaptar estes métodos modernos para produzir arte, levando em conta a nova fase de interação do indivíduo com a sociedade. O trabalho de Freud ofereceu especialmente à Breton e aos artistas dos primeiros trabalhos surrealistas na França, um aporte teórico a partir do qual conduziram investigações a respeito da criação automática, das formas do inconsciente e invariavelmente também a respeito da sexualidade. Como em uma sessão de análise, segundo os métodos freudianos, explorava-se aspectos relacionados diretamente à ambiência da expressão onírica. Justamente essa era a matéria-prima das obras de arte, a desconexão produzida pelos sonhos. A combinação improvável de objetos e situações produzidas pelo desordenamento inconsciente era o ponto de partida fundamental para a produção artística. No entanto, está implícita uma mensagem em relação à perspectiva de construção de uma arte mais livre e com uma lógica própria em confronto com a normatividade. Como em Freud, por exemplo, no

[49]CALAME, 2013, p. 92.

trabalho *O mal-estar na civilização*[50]o interesse pela questão da sexualidade era latente, principalmente no tocante à forma como interagia com as diversas manifestações do ser.Tanto o psicanalista quanto o movimento artístico acreditavam na possibilidade de compreender tanto as energias criativas quanto destrutivas, relativizando-as de acordo com as conjunturas nas quais o sujeito estava imerso. A mitologia se tornou um elo de ligação entre ambas as ambiências, tanto artística quanto psicanalítica, e ganhou certos contornos dentro de cada perspectiva.

A ideia de fetiche (fazer uma nota definindo o que é fetiche para mim)é uma espécie de conceito chave para compreender as dinâmicas da psicanálise.A produção de arte surrealista também pode ser lida dentro desta chave de interpretação, vista sua ligação seminal com as teorias freudianas.Enriquecendo assim, a compreensão dos novos fluxos e trocas simbólicas desta ambiência sociocultural da ocidental dos anos 1920/1930. O fetiche, no entanto, é um conceito utilizado em diversos campos de saberes, não apenas na psicanálise, como também filosofia, arte, política e etc. Cada uma dessas áreas de saber lhe atribui, então, uma concepção diferente. Interessante notar que os artistas do surrealismo parecem ter gravitado por diversos desses campos de saberes, sendo possível analisar sua produção sob diversas perspectivas. Uma delas a política, se torna latente devido ao engajamento de alguns artistas, que chegaram inclusive a atuar em organizações e partidos de esquerda(fazer a nota RAGON, FERRUA, VALENTI, BERTHET, MANFREDONIA, 2001, p. 17).Logo este fato permite dizer que a ambiência de fetiche presente nas suas obras de arte envolveu dentro outras coisas, a questão das necessidades criadas pelas dinâmicas sociopolíticas e econômicas do capitalismo. Talvez não de forma consciente, mas partindo do princípio que sua concepção de arte se fundamentava em permitir a manifestação do inconsciente esta seja uma interpretação possível.Nesta esfera do fetiche nos termos socioeconômicos, a questão do consumismo inerente à, então nova lógica do capital industrial pós-crise de 29, estava ligada ao desejo de consumir (nota sobre a referencia em Marx). Esta era uma sociedade que havia construído uma forte ligação com a questão do consumismo, e a comunicação visual já exercia um papel

[50] FREUD, op. cit.,p. 86.

fundamental. Não à toa, Benjamin[51] dedica a esta questão um trabalho sobre a reprodução na era moderna, a força de convencimento da imagem é avassaladora, elaborando um ideal muito peculiar de fetiche para os indivíduos deste momento histórico, a estética passa agora a figurar como um argumento perfeito para o convencimento das grandes populações em relação ao consumo.

O fetiche, então, na forma como se materializa dentro do movimento surrealista, é uma ideia fluida e mutante, mas invariavelmente ligada aos desejos construídos também pela modernidade. O fetiche ou feitiço se desenvolve dentro da arte de uma forma muito específica, na medida em que a obra desperta no espectador o desejo de fazer parte daquele universo particular criado pela sua atmosfera. Essa questão se relaciona com as pulsões sexuais na medida em que nessa sociedade onde o individuo é reprimido, segundo os artistas surrealistas, deveria ver na arte a possibilidade de reviver o Eros mitológico criador e meio pelo qual se realiza a vontade. Porém, tudo que essa sociedade era capaz de oferecer era reviver Eros através do poder de compra. Esta questão se faz presente nas obras de arte, pois estas perversões dos impulsos humanos, dentro deste contexto específico, acabam por produzir valores nem sempre consonantes com ideias de liberdade e igualdade. Essa ideia fluida de fetiche com a qual trabalham os surrealistas tem seu surgimento ligado à ideia de estilo de vida, e também aspectos da comunicação metropolitana[52]. Assim, o fetiche se torna meio pelo qual o indivíduo pode obter satisfação na forma de outro “eu”, ou seja, há uma prerrogativa de impessoalidade, os objetos ou as possibilidades que lhe foram negados dentro da normatividade social.

No espetáculo de Deborah Colker, *Nó* (2013), a contemporaneidade das relações fetichizadas está colocada. Através da imagem dos corpos em movimentos cria-se um elo dialético com a noção de élan vital inclusive perseguido por Botticelli. Porém, o movimento, a vontade de vida está novamente contida pela corda. A corda, enquanto elemento plástico instaura pela forma como é usada em repetidas situações uma sensação de contenção. Reforçando a ideia de repressão dos sentidos e criando novamente um ambiente propício para o fetichismo. A

[51]BENJAMIN, op. cit., p. 167.

[52]BATAILLE, op. cit., p. 89.

permanência destas temáticas no imaginário de artistas e também de outros sujeitos indica sua importância dentro das questões culturais, principalmente ao que se relaciona a liberdade de expressão e mesmo da sexualidade humana. Ainda que tenha havido avanços dentro do tecido social. Na perspectiva da criação artística, também permanecem em constante processo de transformação as relações humanas e o encontro com a tradição ainda faz parte da criação, dando sentido inexorável à ideia de um desdobramento contínuo.

Figura 12 - . *Nó*

Cia de Dança Deborah Colker (2013)

Em *Nó*, a tensão das cordas revela através da performance a tensão entre a tradição e a modernização. Como na *Vênus Restaurada* e as cordas que a circundam, evidencia-se, assim, de forma mais visceral esta trajetória de aprisionamento da liberdade sexual. O fetiche parece surgir como uma tentativa de retomada destas potencialidades renegadas, no entanto, está perpassado por dinâmicas que embrutecem o indivíduo. Ligado à impossibilidade de uma experimentação mais livre do “estar” no mundo. Os impulsos

contrários à liberdade, são, assim como dito anteriormente uma espécie de sub-produto do interdito. Assumindo formas específicas de restrição e controle, como, por exemplo, a transformação da mulher em objeto sexual. Essa questão da construção de um imaginário em relação ao feminino se dá de uma forma um tanto quanto paradoxal nos trabalhos de Man Ray, considerando as discussões a respeito da liberação sexual que circundavam o movimento surrealista. O seu tema é a mulher, porém não só na *Vênus Restaurada*, mas especificamente neste trabalho, há uma mensagem de diferenciação em relação à questão de gênero. Haja vista que nessa sua Vênus o artista busca domar a tradição, mas quem está de fato imobilizada é a figura feminina. O movimento surrealista bretoniano em seus manifestos diversas vezes insistiu na temática da liberdade, inclusive para a mulher, embora na prática as obras ainda contivessem aspectos repressivos. Breton deixa claro:

> "É preciso não apenas que cesse a exploração do homem pelo homem, mas que cesse a exploração do homem pelo pretenso *Deus,* de absurda e provocante memória. É preciso que seja inteiramente revisado o problema das relações do homem com a mulher. É preciso que o homem passe, com armas e bagagem para o lado do homem. Basta de flores sobre os túmulos, basta de instrução cívica entre duas aulas de ginástica, basta de tolerância, basta de engolir sapos!" (BRETON, 1942. in JOYEUX, FERRUA, PÉRET, DOUMAYROU, BRETON, SCHUSTER, KYROU, LEGRAND, 2001. p. 87)

Porém como denuncia Perret:

> "Nós podemos inclusive lembrar que Crevel, resolutamente homossexual, não tomava partido das discussões. Pois os posicionamentos da maior parte dos participantes eram conservadores. Se Raymond Queneau e Jacques Prévert não viam nenhum inconveniente nas relações entre dois homens, a partir do momento que se amassem, a maioria criticava e condenava. Péret falava de "desgosto", Breton de "déficit mental e moral (...)." (CHAVOT, 2001, p. 107)

Paradoxalmente, a estetização do erotismo na linguagem destas obras impeliu em muitos momentos o espectador a idealizar a dor ou o sofrimento, dificultando em alguns momentos o processo de tomada de consciência e desalienação. A beleza exorbitante destas obras, principalmente a dos surrealistas bretonianos, realizadas em um período onde as maravilhas da tecnologia moderna começavam a ser exploradas nas artes, tem uma ação paradoxalmente analgésica.

Se o discurso intelectual tem a ver com o compromisso de desalienação, na prática a técnica artística de alguma forma também contribuiu para florear a realidade material. No caso dessas Vênus, as estátuas materializavam não apenas o virtuosismo da técnica clássica desenvolvida pelos gregos, que proporcionou aquilo que a imaginação humana entendeu como perfeição divinal. Mas nos faz vislumbrar sua dureza em relação aos padrões de feminilidade, nos impelindo ao um ideal de perfeição inalcançável. A Vênus clássica é fria como o mármore do qual foi feita. Seu equilíbrio e sua languidez desfilam em frente aos olhos do observador como possibilidade, mas ela é no fim das contas um ideal. Não haveria nenhum problema afinal com a idealização, caso não houvesse passado para o imaginário popular como uma finalidade obrigatória. A impossibilidade de sua realização no mundo material deu origem às frustrações e aos fetiches.

Esta Vênus de beleza inalcançável e inebriante tornou-se um padrão ditatorial, um modelo apolíneo de equilíbrio e razão, que iria exigir a existência de seu oposto dionisíaco de embriaguez e irracionalidade. Isto é, a existência de uma feminilidade ligada a padrões inalcançáveis só poderia desencadear uma construção identitária de gênero conturbada, inclusive em relação ao erotismo. Uma construção de sexualidade que envolve uma espécie de violência contra a liberdade de expressão e de experimentação da vida, criando dicotomias e artificialidades. Na *Vênus Restaurada* o elemento simbólico tradicional da figura de Eros não está presente, porém a antiga noção de movimento enquanto força vital produz sua presença. A atmosfera inebriante propiciada pela técnica fotográfica remete à ideia de um feitiço, talvez o mesmo do qual Eros disputa através de suas flechas. Se antes eram as flechas que ameaçavam a integridade do corpo, agora são as cordas que amarram o impulso vital à vontade de outrem. A busca surrealista pelo “maravilhoso”, elucidada no primeiro capítulo percorre um caminho de estudos e experimentações em relação à sexualidade. Sempre investigando um caminho de retorno às dinâmicas mais “primitivas” da sexualidade humana, bem como a experiência do êxtase dionisíaco.

Na Grécia antiga, a potencia erótica estava muito ligada a uma ideia de energia vital, que impulsionava os indivíduos na busca de realização no mundo. A sexualidade, portanto, fazia parte de uma miríade de outras experiências humanas, complementado o que se compreendia como um conjunto complexo da própria

existência. A figura de Dionísio, o deus dos ciclos vitais e da embriaguez, esteve entre os mais importantes do panteão grego. Manifestava através do êxtase, uma importante força de transformação, tratava-se de uma divindade capaz de conduzir a libertação dos sentidos e a criatividade. Nos cultos a esse deus, os gregos acreditavam atingir através de rituais mágicos e orgásticos a purificação ou catarse de todos os males que os afligiam. Segundo Nietzsche[53], justamente por este caráter libertário esta foi uma divindade que demorou a ser aceita na polis grega, uma sociedade até então apolínea na sua gestão. Isto é, Apolo, o deus originário de Atenas representava o refinamento da sociedade grega, seu apreço pela erudição e pela elevação intelectual. Patrono da música e da medicina era uma figura representante do equilíbrio e do comportamento social desejado pelos atenienses. Esta era uma sociedade apolínea e configurara-se sob uma atmosfera austera, o Estado dórico dos primeiros tempos influenciava as práticas culturais, mesmo na magna Grécia. Dionísio, o deus forasteiro, dos desejos libertários era originário das tradições "incivilizadas" do oriente, no entanto, afinal não foram os povos formadores da Hélade também estes "bárbaros"? Como fica claro no trecho a seguir:

> "*Titânico* e *bárbaro* pareciam também ao grego apolíneo o efeito que *dionisíaco* provocava: sem com isso poder dissimular a si mesmo que ele próprio, apesar de tudo, era ao mesmo tempo aparentado interiormente àqueles Titãs e heróis abatidos. (...) E vede! Apolo não podia viver sem Dionísio! O *titânico* e o *bárbaro* eram, no fim de contas, precisamente uma necessidade tal como o apolíneo!" (NIETZSCHE. 2007. p. 38)

A embriaguez é compreendida aqui então, como uma das"janelas" para a liberação dos sentidos. A embriaguez dionisíaca foi o principio fundamental para a instituição dentro do movimento do uso de alucinógenos enquanto meio prático para o processo criativo. Embriagado ou entorpecido o indivíduo poderia ter contato com o inconsciente de maneira mais livre, bem como a questão da dimensão onírica. A experimentação onírica por sua vez está representada pelo domínio do deus Apolo complementando um ciclo de tradições às quais os artistas surrealistas conscientemente ou não ainda estavam ligados.

---

[53] NIETZSCHE, 2007, p.38.

2.4 *A Vênus Restaurada no cinema: Hitchcock e Quando fala o coração (Spellbound/1945)*

Um dos aspectos mais característicos do movimento surrealista foi a grande diversidade de mídias com as quais os artistas desenvolveram seus trabalhos, literatura, escultura, pintura, fotografia, teatro, cinema dentro outros ainda. No cinema especificamente a influência da concepção surrealista de arte produziu grandes clássicos da linguagem alternativa, ou pelo menos clássicos de uma linguagem diferente daquelas feitas para consumo em massa. Sempre com conteúdo intensamente minimalista, complexo e marcadamente crítico, ainda que através da irreverência, ou dos acontecimentos desconexos fruto da aposta no irracional. As técnicas desenvolvidas nestes nichos de produção influenciaram diversas outras produções cinematográficas e Man Ray esteve muitas vezes envolvido nos processos criativos destes trabalhos. Seus experimentos com a radiografia e a fotografia trouxeram uma perspectiva bastante moderna em relação às diversas possibilidades óticas de instrumentos que acabavam de ser inventados. A escolha das temáticas por vezes relacionava-se diretamente ao universo da psique humana em suas múltiplas possibilidades, inclusive as mais perturbadoras ou aparentemente insignificantes. Em *Le Ballet Mécanique* de Fernand Leger (França, 1924) uma das primeiras produções surrealistas, Man Ray participou do trabalho de fotografia do filme, uma das mais longas e influentes produções cinematográficas do cinema experimental[54]. A história girava em torno de um dia de primavera em Berlim, onde o tempo, as repetições e ritmos da cidade são minuciosamente observados. Esta forma de pensar cinema inspirou os contornos característicos de trabalhos posteriores de nomes como Jean Luc Godard, François Truffaut, Luis Buñuel, e até mesmo o brasileiro Alberto Cavalcanti em *Rien que lês heures* (França, 1926).

[54]COUSINS, 2004, p. 110.

Figura 13. Ingrid Bergman ao lado da Vênus Restaurada
em *Quando fala o coração*

(*Spellbound*/1940)

No entanto, esta era uma concepção de arte e de cinema bastante local, a grande indústria hollywoodiana girava em torno de outras questões com objetivos um tanto quanto diversos. Porém, Alfred Hitchcock de certa forma diversificando essas tendências da grande indústria cinematográfica estadunidense, produziu um dos clássicos do cinema moderno, Psicose (1960) de sua direção e roteiro de Joseph Stefano. Enquanto Hollywood produzia Ben-Hur (Direção de William Wyler e roteiro de Lew Wallace, Karl Tunberg, 1959) e Cleópatra (Direção e roteiro de Joseph L. Mankiewicz, 1963), Hitchcock investiu em um modelo mais intimista, com uma atmosfera quase gótica e em alguns momentos perturbadora. A opção pelo preto e branco, o close intimista nas expressões faciais dos atores é uma característica marcante que deu origem a um estilo cinematográfico.A atenção de Hitchcock voltou-se sempre para temas conflituosos sem finais necessariamente felizes, sua percepção de direção parecia aflorar na atuação de cada indivíduo aquilo de mais instintivo e obscuro nos seres humanos em geral.

A figura feminina aparece repetidas vezes associada à ideia um caráter dúbio, duvidoso. Algo que ele pareceu ter compreendido como característico do universo feminino. A história do diretor foi marcada por uma infância pobre na Londres pós-guerra, sua perspectiva um tanto quanto lânguida e misteriosa, dentre outras questões, pode ter-se originado dessa experiência pessoal. Embora trabalhe com outras estruturas de produção dos filmes e tivesse também outros objetivos,

algumas questões em jogo no seu trabalho vão de encontro ao próprio Man Ray. O universo feminino, tanto para o diretor quanto para o artista, é pensado a partir de uma noção bastante rígida em relação à mulher. Há em suas obras uma mensagem bem definida a respeito de como uma bela mulher pode ser assustadora ou traiçoeira. Na celebre entrevista a Truffaut, Hitchcock admite:

> "O que me chama atenção, quando lido com questões de sexo nas telas é: a escolha de uma sofisticada atriz loira? Suspense! Estamos todos procurando por mulheres comuns, verdadeiras damas e quando menos se espera elas se transformam em vagabundas no quarto. Uma garota inglesa é bem capaz de entrar em um taxi com você, e quando você menos esperar abrir o fecho da sua calça." (HITCHCOCK, Alfred. a*pud* DUFREIGNE, 2004, p. 6)

Figura 14. Lágrimas (1930-32)

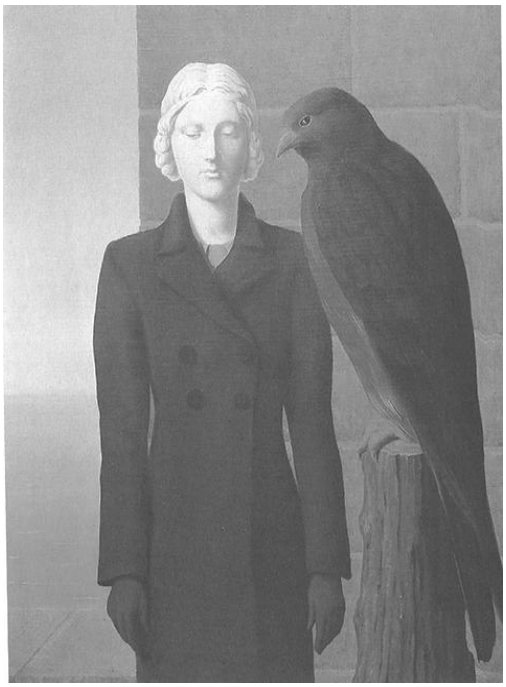
Man Ray

Em *Quando fala o coração (Spellbound/* 1945*)* Hitchcock dirige um longa metragem que explora as perspectivas da psicanálise Ingrid Bergman encarna uma médica psicanalista que se apaixona por homem com distúrbios mentais, interpretado por Gregory Peck. O personagem de Peck é um homem confuso e com histórico de alucinações. Inclusive, uma das sequências relativas a um delírio do personagem foi idealizada por Salvador Dalí, ganhando prêmios posteriormente na academia de cinema.

Em seus sonhos, para além de criar em seu inconsciente novas versões para os fatos cotidianos, o personagem também tem fantasias com a médica interpretada por Bergman.Nestes sonhos, ela aparece como uma deusa grega e uma flecha cravada no pescoço. Não por acaso está ao lado da *Vênus Restaurada* no filme, a quem Hitchcock teria elegido, segundo Dufreigne (colocar uma nota com página de referência), como a verdadeira "mulher dos sonhos"[55]. Dentro deste panorama é possível perceber a afeição do diretor por trabalhar em seus filmes com ambientes lúgubres e tanto quanto fantasmagóricos, assim como os sonhos de certa forma. Não por acaso sua mulher dos sonhos é a Vênus de Man Ray, perfeita e amarrada incapaz de oferecer perigo ao seu admirador. Em *Lágrimas (1930-32) Figura 14,*há uma mensagem bastante objetiva a respeito dos sentimentos da mulher: são falsos, uma mensagem com a qual Hitchcock constantemente trabalha. Dufreigne (2004, p. 133) sugere que há uma inspiração do diretor em relação ao movimento surrealista observável, por exemplo, para a composição plástica e de fotografia de *Os Pássaros* (1963). Aqui novamente há uma combinação da imagem de uma bela mulher cercada, no entanto, por elementos plásticos e cores que fazem referência a uma ambiência onírica e aflitiva. Bem como uma ambiência de erotismo que estimula os sentidos através de um modo funesto ou que coloca a relação afetiva em um não-lugar.

[55]DUFREIGNE, 2004, p. 138.

Figura 15 - *Les eux profondes*



(1941) – Magritte

Figura 16 - TippiHedren em *Os Pássaros*

(1963)

Inclusive, a ideia de pássaro que normalmente é associada à liberdade também fica descolada, transformando-se em uma figura também imobilizada e opressora. Assim é possível perceber dentro do movimento surrealista, e também nas produções artísticas nas quais suas ideias reverberaram, um desejo de transcender o lugar-comum. Porém, o ainda um tratamento em relação à questão do universo feminino aparece de maneira um tanto quanto conturbada, bem como sua relação com o erotismo e as diversas formas de fetiche. Como dito, o fetiche é fruto de relações pessoais muito próprias de um momento moderno no qual a repressão recriou alguns dos hábitos cotidianos. A prática do consumo afetou também a questão da sexualidade humana e, embora esta fosse bastante diferente do que nos tempos das sociedades antigas, nas quais os mitos modernos ainda continuam a se basear, as tradições trouxeram questões importantes. Questões que até os dias de hoje ainda são paradigmáticas tanto para a produção de arte quanto para outras instancias da vida humana.

3 *VÊNUS, A MULHER SURREAL*

3.1 O olhar feminino

A construção entre feminino e masculino e mesmo a ideia de gênero por assim dizer são conceitos que possuem uma historicidade própria dentro da tradição ocidental. Dentro de cada cultura há percepções específicas a respeito do comportamento humano que influenciam na questão da criação artística. A percepção a respeito de gênero influenciou a relação do artista com sua obra desde sempre, ainda que de forma não intencional ou não consciente. Contemporaneamente, o trabalho da historiografia tem sido o de construir uma perspectiva de racionalização da questão de gênero na arte[56], assume, então, a premissa de que a organização social baseada no patriarcado constrói relações de desigualdade nos âmbitos mais fundamentais das dinâmicas humanas. Assim sendo, a reflexão a respeito do olhar da mulher em relação ao sentido de feminino nas artes se torna imprescindível, pois seria, por assim dizer, uma expressão artística diferenciada do olhar do artista do sexo masculino. Partindo do princípio de que as experimentações dos indivíduos de ambos os sexos no âmbito social são diferenciada, não seria absurdo pensar que o resultado final criação da criação artística poderia conter significados diversos.

A *Vênus Restaurada*s imobilizou, principalmente no contexto de sua criação, uma intensa experimentação com relação às novas possibilidades do feminino. Os movimentos de transformação promovidos pelas mulheres estavam latentes, já haviam conquistado no início do século XX em alguns lugares o direito ao voto. Agora percebiam a necessidade de mais conquistas sociais, políticas e por que não, também artísticas. As cordas de Man Ray não poderiam passar despercebidas se colocadas em contraste com toda esta agitação e tensão social. Elas se manifestam também de forma latente o desejo de amarrar, não só a incômoda obrigatoriedade das tradições acadêmicas. Mas, também possivelmente, a força da luta da luta

[56]ROCHA, 2013, p. 108.

feminina. Este desejo de conter poderia ser uma manifestação livre do próprio inconsciente do artista, uma circunstância de experimentação estética e de criação cara ao surrealismo. A estética escolhida pelo artista não pode estar descolada do fato de que Man Ray é do sexo masculino. A ação do meio sobre a existência do indivíduo, bem como sobre seu juízo de valor e seus gostos é uma temática que gerou e ainda gera controvérsias desde Heráclito, passando por Rousseau, Kant e etc. No entanto, a ambiência criada pela corda figura como um elemento fortemente relacionado ao desejo de contenção de maneira difícil de refutar. A historiografia mais recente assumiu tal perspectiva a respeito do indivíduo e a influência do meio, levando em consideração a forma de pensar e agir da qual a tradição ocidental é herdeira:

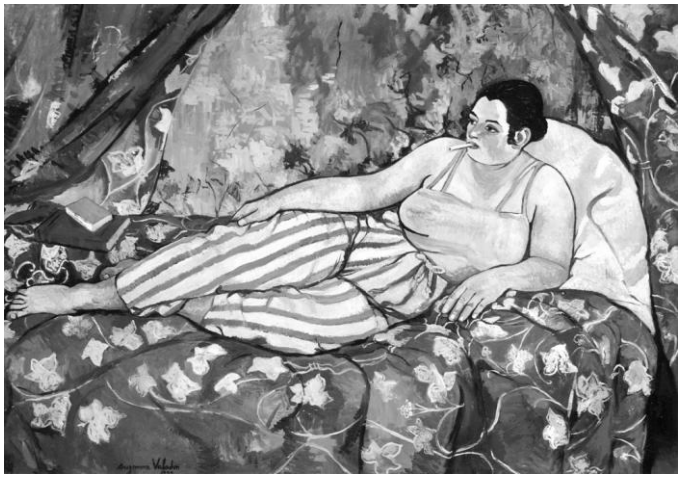
> "São, assim, as condições socioculturais, políticas, imaginárias que fundam as representações do mundo e determinam as posições designadas aos indivíduos, bem como seus limites e possibilidades de ação. Todo discurso é, portanto, situado, no tempo e no espaço. As significações se entrelaçam e tornam-se nódulos estáveis de verdades admitidas que permitem a diversidade de relações sociais, ou, ao contrário, as enclausuram em restritas normas." (NAVARRO-SWAIN, 2013, p. 51.)

O desejo de conter poderia também ter ligação com a própria ideia de estranhamento em relação a esta nova configuração de feminino nas artes modernas, partindo do pressuposto da intencionalidade da criação artística. Nesta circunstância da ação de criar há sempre uma intencionalidade, os gestos e detalhes de uma obra nunca são aleatórios, ainda que muitas vezes inconscientes. A performance do artista toma forma sempre por um ato marcado pela rearticulação de elementos provenientes de seu cotidiano. Na *Vênus Restaurada* a escolha por uma personagem do sexo feminino se relaciona diretamente com as relações de poder que o artista deseja reconfigurar. Um fato que demarca os limites culturais desse momento histórico, ainda que os artistas buscassem rompimento a opressão de gênero apenas se tornou uma questão importante na contemporaneidade. Ainda que exista uma importante mensagem relacionada às escolhas de Man Ray: a corda pode ser um elemento opressor. A "fragilidade" das tradições clássicas dentro das artes modernas relaciona-se neste sentido, a características da construção de feminino a ele contemporânea. Pensar a respeito da estética elegida por Man Ray neste caso específico força a questionar a própria trajetória de privilégio do sexo

masculino na sociedade. Ponderando que há uma configuração da estética feminina constituída com atribuições que não necessariamente são um reflexo da existência da mulher, mas uma criação ideológica perpassada também por questões sociais. Um exemplo deste tipo de prática se configura mais fundamentalmente nos circuitos formais de arte que sobremaneira influenciam aquilo que é ou não considerado como tal, através de parâmetros institucionais predefinidos. Se as obras de arte compreendidas como tal pelos circuitos formais, tivessem sido elaboradas por artistas do sexo feminino, seria mesmo possível que tivessem o mesmo destaque? Até mesmo porque de um ponto de vista institucional, é relativamente recente a aceitação de pessoas do sexo feminino nas escolas de arte e esta é uma questão divisora de águas.

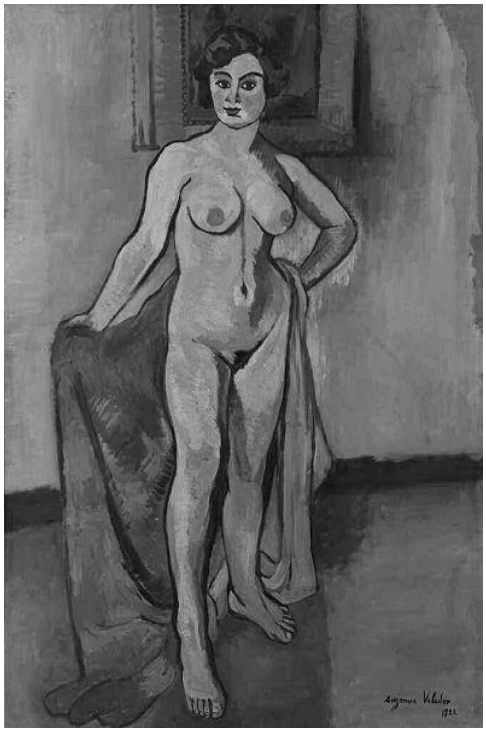
A racionalização destas questões no leva a uma reflexão importante a respeito do que seria afinal esta perspectiva do feminino sobre o olhar de uma artista mulher. Dentro deste vasto e rico universo, podemos observar trabalhos como, por exemplo, Susanne Valadon, caracterizados pela nudez altiva e insubmissa das suas figuras mulheres, ou pela suavidade lânguida de obras de Camille Claudel.

Figura 17 - *O quarto azul* (1923)



Susanne Valadon

Figura 18 - *Grande nu na tela* (1922)



Susanne Valadon

Valadon, por um lado traz uma perspectiva interessante do feminino em suas obras. Há uma ambiência desafiadora e altiva, nenhuma delas foi flagrada de forma inesperada. Elas se permitiram observar e enfrentam o olhar do espectador de maneira a desafiar o percurso de seus olhos. Em *O quarto azul* (1923) Figura 18, a pose da figura feminina repete a posição acadêmica tradicional para o nu feminino, porém ela está vestida e fuma um cigarro em uma clara posição de confronto. Valadon também enfrenta aqui o problema da imposição da tradição, porém a artista escolheu elementos plásticos que transmitem uma ideia de empoderamento a sua personagem. Claudel se destaca também no universo de criação do feminino, porém, em suas obras há uma atmosfera romântica, quase trágica. A escolha das poses também nada tradicionais revela como em *Martírio* (1885) Figura 19, um universo torturado. Ainda sim, a ideia de martírio está ligada à noção de heroísmo, a força do feminino de Claudel está de certa forma ligada a sua resiliência. Talvez o que fosse possível em um ambiente autoritário indicando a possibilidade de uma última demonstração de empoderamento, sofrimento, ou seja, a busca por uma brecha.

Figura 19. *Martírio*

Camille Claudel - (1885)

O trabalho de Maria Martins também se destaca pela forma como trata a questão do erotismo e sua relação com o feminino, sua obras percorrem um trajeto de transmutação enérgica da forma. A poética surrealista de Andre Breton se faz presente através da reafirmação do primitivismo e da aposta no hibridismo em relação à concepção estética. Esta "Vênus" amazônica nasce não de uma concha do mar, mas das entranhas da floresta. A artista trata de temas e correspondências universais, se utilizando para tal de mitologias de matrizes indígenas e africanas, através de uma perspectiva de organicidade em que cipós e folhas se misturam à forma humana. No entanto, trabalha com referências sutis as formas tradicionais do ocidente, ela retoma os adornos indicativos da nobreza de sua figura feminina, colocando em sua cabeça uma coroa de rainha. As sofisticadas e intelectualizadas concepções surrealistas a respeito da importância do retorno a "matéria-prima primitiva", indicam os caminhos do trabalho de Maria Martins. Nesta sua obra *O canto da sereia*, a concepção de feminino se integra ao habitat natural da deusa. Ela jamais poderia estar presa à cordas como na obra de Man Ray, mas se compõe e se mistura ela mesma aos galhos e cipós, também como uma relação de empoderamento em relação ao meio. Sua sereia se integra ao meio da qual é fruto em uma dinâmica que recria uma noção de feminino ativo, mas acima de tudo livre e soberano.

Figura 20. *O canto da sereia*

Maria Martins

Na obra de Maria Martins (Figura 20) fica configurada uma espécie de inversão de valores, se a sereia tradicional tem uma rabo de peixe, sua sereia possui uma vagina. Uma reafirmação do valor e da presença do órgão sexual feminino, um elemento um tanto quanto assustador considerando a exacerbada valorização da figura do falo na sociedade ocidental. Há uma profanação, uma tentativa de transcender o mito no sentido de que esta obra não reduz a mulher a sua sexualidade, mas a reafirma também como uma possibilidade de consciência a respeito da ambiência do corpo.

3.2 **As várias Vênus em um só ser**

A mitologia e a tradição clássica, como foi abordado no primeiro capítulo, são questões de ordem fundamental para o movimento surrealista. Na cosmogonia grega, e mesmo em suas transmutações posteriores, a deusa Vênus atua como uma das figuras mais importantes. Tradicionalmente esteve ligada ao mundo das paixões e da transformação do ser humano, assim como a maternidade, proteção e

sensibilidade, sendo, portanto, reverenciada desde as fontes mais recuadas da antiguidade, pela crença no seu forte potencial de interferência na vida humana. No universo mitológico, como nos aponta Brandão[57], as várias aparições da Vênus ao longo das produções literárias e mesmo nas artes plásticas são complexas e se metamorfoseiam de acordo com o próprio tempo histórico. O autor trabalha com um viés interpretativo que leva em conta a ideia de um psicologismo humano dentro das dinâmicas dos mitos, bem como da influência das transformações socioculturais trazidas pelo tempo. A Vênus mais "primitiva" ou a primeira versão dessa deusa esteve mais ligada a questões de ordem reprodutiva ou ainda dos impulsos humanos mais irracionais. O surgimento do que se chama de *Vênus Psique,* poderia revelar uma perspectiva de amadurecimento, principalmente emocional, dessa figura mitológica.

Figura 21 -*Vênus agachada*

Período Helenístico

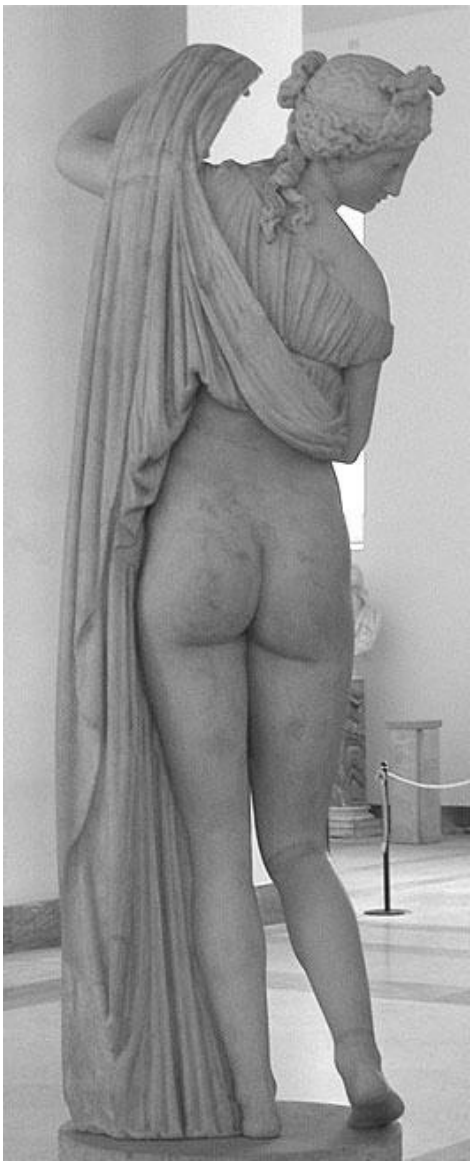
No campo da produção artística, literatura e estatuária surgiram perspectivas bastante singulares para delinear os contornos e as transformações da deusa. As esculturas nos trazem um importante parâmetro de compreensão a respeito de

[57] BRADLEY, op. cit., p. 55.

como os antigos idealizaram a encarnação a deusa em um plano material. Sob a ótica da estética, a intenção dos gestos e formas escolhidas pode indicar uma perspectiva a respeito das relações humanas neste recorte histórico, bem como da própria mulher antiga.

A arte escultórica talvez tenha deixado transparecer interpretações bastante particulares a respeito dos mitos, muitas vezes complementando o

Figura 22- Vênus Kallipygos,



cópia romana de escultura helenística de
100 a.C. – 150 a.C

significado seu litúrgico. Esta questão, segundo Calame[58]e Warburg[59], indicaria uma possibilidade de compreender as dinâmicas entre a literatura e as artes plásticas na Grécia antiga, assinalando o desenvolvimento de uma sensibilidade no ato estético, marcado pelo próprio desenvolvimento de expressões mais livrassem relação aos registros em forma de poema. Principalmente em se tratando das criações que envolviam passagens relacionadas ao erotismo e aos impulsos humanos. A ênfase na estética do movimento é, segundo Warburg, por exemplo, um aspecto que poderia ser sentido como um desejo de representação mais explícito de passionalidade. Os músculos humanos retratados nestas esculturas aparecem mais descontraídos e as posições sugerem um desejo de retratar atividades das mais variadas e mais cotidianas. Troncos e membros tensionados talvez pudessem indicar certa inquietação em relação aos desejos e experimentações humanas, que saíam do plano da literatura para povoar a mente e o campo das artes visuais, agora que a técnica passava a permitir.

Em relação à estética e à composição artística, a Vênus passará a ser representada ao lado de Eros. Estas figuras mitológicas dos primeiros tempos estão bastante ligadas à noção de cosmogênese, compondo sempre pares. Alguns estudos sugerem ainda que já nestas primeiras dinâmicas de configuração da cultura e mitologia grega, existiu uma estrutura chamada de tríplice função religiosa dos deuses que se estendeu para os períodos posteriores[60]. Zeus já aparecia como uma figura ligada à sabedoria, Ares à força e Deméter, à figura feminina, à fecundidade. No início a deusa torna-se esposa dos dois, posteriormente a união se configura com apenas uma das figuras masculinas, a tendência de que se formassem uniões estáveis irá se configurar mais tarde como uma tradição, em diálogo com as próprias transformações sociais. Enquanto a posição social da mulher variava e se transformava, o mito pareceu também se remodelar. Esta dinâmica complexa é como um organismo vivo que ganha contornos diferentes em cada período no qual é criado e recriado. As sociedades da Grécia antiga haviam passado por algumas transformações desde sua criação, os limites da participação social feminina não eram mais os mesmos. As guerras e o advento da sofisticação

[58] CALAME, 2013.

[59] WARBURG, 2012, p. 40.

[60] BRADLEY, 2001.

intelectual trouxeram algumas conjunturas novas. A comédia de Aristófanes, situada em 411 a.C., *Lisístrata ou A greve do sexo*[61] retrata estas transformações através do olhar da poesia. Muito embora escrita por um homem e encenada também só por eles nos teatros gregos, a obra traz uma noção da mudança no lugar ocupado pela mulher nesta sociedade.

Esta obra, em especial, é interessante, pois,através da linguagem da comédia constrói uma perspectiva a respeito da sexualidade e do que poderia se o início da consciência e atuação feminina nesta sociedade. Neste sentido, servindo como fonte para o trabalho historiográfico, pode indicar que a história da atuação feminina nas questões sociopolíticas nem sempre foi óbvia, nem sempre estudada, mas de fato relevante. Na peça, a personagem de Lisístrata mobiliza com outras mulheres uma greve de sexo em prol do fim das guerras entre as cidades gregas. Está lançada aqui a possibilidade de uma construção de memória que retira a mulher do total imobilismo. No trecho a seguir está em jogo, por exemplo, a racionalidade destas figuras femininas, em um possível paralelo com a trajetória de elaboração e transformação da mitologia em si:

> "Lisístrata: Razão?! Vocês votaram propostas absurdas na Assembleia! Por causa dessa guerra interminável nossos maridos estão morrendo! E tudo isso só porque vocês querem competir para ver quem é o mais forte. Pois chegou a hora dos homens ficarem calados e ouvirem nossas ideias.
>
> Comissário: Eu ficar quieto, enquanto você fala?! Que pretensão!
>
> Lisístrata: Silêncio!
>
> Comissário (exaltado): Uma mulher não pode exigir que um homem se cale! Logo você, que usa saia!
>
> (As MULHERES vestem o COMISSÁRIO com uma túnica cor-de-rosa e amarram uma fita em seu cabelo.)
>
> Lisístrata: Está ótimo! Você é uma moça e ouvirá nossas opiniões."
>
> (ARISTÓFANES, 2002, p. 91)

[61] ARISTÓFANES, 2002.

Esta passagem revela um universo bastante próprio de forças sociais em disputa, Lisístrata e as outras mulheres desejam que a guerra acabe e tem um argumento racional: querem impedir a morte de seus filhos e maridos. Há aqui então, um indício de que o papel feminino pode ter tido muito mais relevância do que originalmente se imaginava. Assim, tratando-se da própria Vênus há uma gama de fatores que complexificam o seu lugar de influência, até sua chegada a Man Ray. Porém, o mais interessante neste "restauro" no qual o artista se lança, é a chocante possibilidade de que há uma contradição lógica no impulso de conter essa deusa.

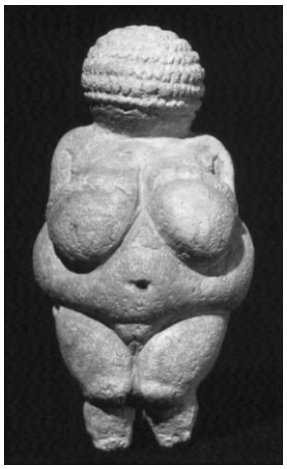
A perspectiva de amarrá-la causa de certa forma uma inquietação, um estranhamento, até mesmo no espectador menos apático. A experimentação da obra fica marcada ligada ao impedimento, uma deusa que possivelmente estaria com orgulho ferido. Seu poder de movimentar o campo afetivo da vida humana, referenciado repetidamente ao longo da história, foi tolhido. Imobilizá-la poderia significar imobilizar também as pulsões humanas de realização, muito embora se tenha atribuído à sensibilidade e à emoção um sentido negativo. É possível perceber uma ordenação valorativa bastante demarcada em relação ao que se definiu como feminino e masculino, nas caraterísticas estruturais dos mitos gregos. Isto é, as divindades masculinas estão ligadas à sabedoria e força, elementos positivados pela sabedoria popular. A figura religiosa de maior relevância, possivelmente acompanhando a própria organização desta sociedade patriarcal já se havia transfigurado na forma do pai, do homem, do protetor na Grécia antiga, na figura de Zeus. O poder de decisão esteve predominantemente sob a tutela masculina no auge do poderio grego na antiguidade[62].

O matriarcado teria existido em períodos anteriores às primeiras grandes civilizações, a questão da reprodução ainda se apresentava como um mistério e a suposição mais óbvia era a de que a mulher seria a única responsável pela geração. Este aspecto lhe concedeu uma posição de grande destaque, principalmente em uma sociedade onde a obrigação de perpetuar a vida era uma tarefa absolutamente difícil. No entanto, a participação da mulher na sociedade não se restringia somente a reprodução. A mulher destes períodos contribuiu de forma decisiva também para a produção da material da vida. Com o passar do tempo e a configuração da Grécia

[62]REED, 2011, p. 48.

antiga e das outras grandes civilizações da antiguidade, o advento de técnicas refinadas sofisticaram o processo de produção artística, bem como as concepções estéticas a respeito do fazer artístico. Assim como a forma feminina ideal, assim as deusas foram se transformando e aqueles elementos simbólicos que faziam referência à altivez e soberania, foram se transformando em símbolos de pureza e castidade.

Figura 23. *Vênus de Willendorf*



Pré-história

Figura 24. *Vênus Pudica*

Período Helenístico

Nestas sociedades mais recuadas, o papel do trabalho feminino relacionado à agricultura parece ter sido de grande preponderância para o avanço da humanidade, tornando segundo ao que os estudos indicam, a participação feminina na produção de riqueza evidente. A reprodução sempre foi temática importante nestas primeiras manifestações artísticas a respeito do universo feminino, principalmente na mitologia. Porém, como mostram as figuras 23 e 24, o sentido do feminino se transformou, não só nas questões estéticas consideradas belas ou importantes, mas principalmente na forma de compreender a mulher. Segundo Badinter[63], havia uma relação de complementaridade entre os sexos das sociedades mais recuadas, sociedades estas que possivelmente teriam desenvolvido uma relação valorativa

[63]BADINTER, 1986, p. 63.

diferente em relação às manifestações da sensibilidade humana. O que não se manteve nas sociedades que se desenvolveram posteriormente, como o caso mais específico da Grécia antiga. Na qual a mulher e as questões relacionadas ao feminino haviam sido associadas à noção de fragilidade e sentimentalidade, em um sentido pejorativo. Assim, as transformações em relação à concepção de feminilidade, e mais especificamente da atuação da mulher na sociedade influenciaram incisivamente a produção artística. No entanto, o mito da Vênus ainda havia herdado alguns sinais indicativos de poder e influência, dos quais um dia as mulheres destas sociedades anteriores desfrutaram com mais intensidade. Ela foi uma deusa cultuada em muitos templos, porém sua manifestação nos primeiros tempos da Hélade ficou reduzida prioritariamente a noção de fertilidade. Nestas sociedades mais recuadas no tempo, estruturadas pelo regime matriarcal, tudo que se produzia era possivelmente distribuído de forma comunal. No entanto, com o crescimento e a complexificação dos clãs e fraternidades passou a existir a necessidade de organização em núcleos menores. Estes núcleos se destinavam a resguardar com mais segurança um tipo de elemento que ganhara muita importância: a herança. Anteriormente materna, a herança passa a estar relacionada à paternidade. Esta revolução no direito hereditário foi acompanhada por uma necessidade de conhecer a paternidade, o que exigia a existência do casal monogâmico. Desta forma se apresenta de maneira mais notória um primeiro impulso de controle da sexualidade da mulher, havia agora a necessidade da confirmação de paternidade. Os hábitos livres e a participação efetiva tanto na produção da vida quanto no desenvolvimento das relações pessoais passam por uma transformação notável. Em termos de organização social o surgimento das cidades teria sido acompanhado, então, pela transição para um regime patriarcal. Interessante notar que, segundo esta perspectiva, a mulher acaba por tornar-se também ela mesma uma espécie de propriedade do homem. Inclusive, se nos remetermos à origem da palavra família, veremos que seu sentido mais original está ligado a “escravo doméstico”[64]. Se considerarmos que a mulher da Roma antiga passa então, a constituir a “família” do homem, talvez pudéssemos pensar em uma gênese da moralidade, fortemente atrelada ao ideal de submissão do feminino em

[64] REED, 2011, p. 39.

relação ao masculino. Moralidade esta que deixaria uma herança para a trajetória sócio- histórica ocidental. A despeito das práticas sociais do patriarcado terem apartado a mulher de uma função mais ativa em comparação às sociedades que antecederam a Grécia antiga, o mito ainda resguardava traços deste antigo lugar. Porém, a manifestação deste poder como dito anteriormente parece estar mais ligada à ideia de passionalidade, sensualidade e sensibilidade valores que passaram a estar atrelados apenas ao universo feminino.. Os símbolos do antigo papel de poder exercido pela mulher foram convenientemente apagados, o controle e a continuidade do status *quo* com a figura masculina no poder seriam mantidos à custa de muita repressão. O núcleo familiar parece ter se tornado neste sentido um primeiro núcleo de controle, inclusive da mulher que agora se tornara também parte da propriedade. As regras sociais e a hierarquia social se faziam valer já em um dos primeiros e mais importantes ambientes de formação do indivíduo.

A *Vênus primitiva* e sua faceta por vezes voluntariosa e impiedosa apontam para uma força necessária a natureza no sentido de movimentar os ciclos da vida. Mas também para uma advertência aos perigos e destemperos decorrentes da pretensa “falta de razoabilidade” do universo feminino. Neste sentido, então é que talvez se possam observar a reafirmação valorativa das manifestações humanas no mundo, sensibilidade, sensualidade, emoção são aspectos desconectados de qualquer sentido racional ou qualquer objetividade. Razão, equilíbrio, força, controle e atividade se configuraram como características reservadas ao masculino. Assim como as deusas dos períodos que precederam a Grécia antiga eram concebidas como a manifestação do poder uno, e transmitiam uma ideia de existência autossuficiente, estas transformações em relação ao masculino do período das mitologias gregas poderia ter preparado o imaginário popular para figura do deus homem, uno e todo poderoso das religiões monoteístas.

3.3 **Vênus e Eros**

A partir, então, desta transformação na forma de compreender o feminino e da transformação da própria Vênus ao longo do tempo, que passa a manifestar-se

também como Psique, como dito, uma ideia de complementaridade surge em relação a Eros. Sabe-se da expressividade da figura de Psique por ter sido, inclusive, tema de muitas obras como pintura, escultura, não só na arte antiga. Possivelmente, pelo caráter humanístico desta personagem, que a lado de Eros complementa a simbologia das questões da passionalidade.

Figura 25*. Vênus, Pan e Eros*

100 a.C.

Segundo a perspectiva psicanalítica, Eros está ligado diretamente à pulsão de vida, sendo uma figura representativa dos impulsos sexuais geradores de energia e criação, elementos que se comunicam perfeitamente com a figura da Vênus. Na mitologia, Eros é filho de Vênus, a *Vênus primitiva* com Zeus, nos textos mitológicos ele obedece aos desígnios da mãe e em muitas das composições artísticas aparece a seu lado como um menino. As primeiras manifestações de Eros pareciam sugerir sua submissão frente à figura materna, como um estado de amadurecimento em processo. O *pathos* ou impulso erótico, ainda obedecia aos desígnios da vontade da deusa mãe. Porém, com a chegada de Psique traz consigo o afloramento de uma consciência em relação aos sentimentos. Assim, ao lado desta *Vênus Psique,* os signos da infância são substituídos pelos de um jovem em desenvolvimento, sugerindo um possível amadurecimento psicológico da figura mitológica. As produções artísticas parecem manifestar essa mudança, na medida em que o

impulso erótico passa a estar atrelado agora, a uma noção de intencionalidade. Esta Vênus expressa suas vontades e desejos ao logo dos textos literários, configurando uma personagem que não é mera espectadora dos acontecimentos, mas que é ativa, principalmente em relação às decisões que dizem respeito à própria. Na Figura 26, um afresco em Pompéia, é possível observar uma mudança postural, que poderia indicar não só uma reconfiguração do comportamento humano nessas sociedades. Mas também uma resposta na linguagem plástica à mudança social, onde a composição de posições e formas dos personagens indica preocupações diferentes em relação à produção das obras de arte.

Figura 26*. Eros e Psique*

Afresco do Século I - Pompeia

3.4 **Vênus, a deusa surreal**

Em relação ao mito da deusa Vênus e suas diversas manifestações e transformações ao longo do tempo, é interessante pensar qual delas teria, afinal, inspirado Man Ray quando produziu o seu “restauro”. Sua Vênus, e mesmo a tradição ocidental parecem indicar uma preponderância em relação ao retorno ao

primitivismo, da passionalidade e irracionalidade da primeira versão da deusa. Pelo menos no caso da *Vênus Restaurada*, se não fosse o caso, porque então, a necessidade de amarra-la com cordas? A Vênus que incentiva o processo de autoconhecimento por vezes parece ter sido preterida, em nome das forças renovadoras, e dos sentidos elementares. Trabalhando com uma perspectiva mais ampla, as manifestações de Psique nas produções artísticas a retratam muitas vezes dormindo, um indício de apagamento do sentido mais complexo das ações da personagem mitológica. Um possível desejo de retorno à inconsciência do sentimento, opondo-se ao amadurecimento emocional em relação à prática sexual, e até mesmo ação feminina. As questões do inconsciente sempre foram privilegiadas dentro do movimento surrealista, bem como o primitivismo, o que permite entrever as perspectivas de feminino trabalhadas por Man Ray. A própria questão do universo feminino dentro do movimento surrealista, na maioria das vezes se apresenta de forma conturbada, considerando que ainda retoma referências que por vezes estiveram em descompasso com a ideia de feminino trazida pelos modernistas. Ideia esta relacionada à noção de emancipação da mulher, inclusive das artistas dentro do movimento artístico. A própria Vênus aparece muitas vezes como tema destes artistas, mas não há, no entanto, uma definição formal que indique algum de tipo de coesão em relação ao que se compreendia como feminino, ou mesmo de que forma se apresentava dentro do universo surrealista.

Figura 27. *O enigma de Isidore Ducasse*

Man Ray - (1920)

Neste trabalho, inspirado em uma poesia de Isidor Ducasse ou Conde de Lautréamont, Man Ray não trabalha diretamente com a forma feminina, seu tema principal. Mas com o universo simbólico que a envolve, trazendo novamente o recurso plástico das cordas. A problemática em relação aos trabalhos deste artista traz questionamentos em relação à sua perspectiva de enfrentamento desse feminino, que aparece repetidamente aprisionado[65]. Esta poesia teria se tornado um paradigma para o movimento surrealista devido a uma famosa frase que seria uma das definições possíveis para a questão surreal: “belo como o encontro acidental, em uma mesa de dissecação, de uma máquina de costura e um guarda-chuva”[66].

Figura 28 - Vênus

Man Ray - (1937)

[65]CANEVACCI, op. cit., p. 101.

[66]BRADLAY, op. cit., p. 40.

A obra literária é uma metáfora sexual que Man Ray, aliás, parece ter traduzido para um sentido estético relacionado ao inconsciente, já que envolve a máquina de costura e o guarda-chuva em um pano e novamente recorre às cordas. O jogo entre ocultar e revelar parece interessar bastante ao artista, bem como a ideia de aprisionar e novamente libertar. Se em suas fotografias muitas vezes as mulheres se encontravam em poses nada usuais para a época, indicando uma ideia relacionada a beleza e liberdade, nos seus objetos Man Ray insistiu em formas plásticas relacionadas a conter o feminino. No que tange ao contexto histórico, as décadas de 20 e 30 do século XX foram de grande relevância em relação aos avanços na questão da igualdade entre homens e mulheres no ocidente[67]. A França acompanhava o ritmo do mundo considerado desenvolvido, já apontando para algumas transformações no sentido dos direito humanos em geral. No entanto, ainda caminhava a passos tímidos em relação a questões de gênero, e não parece despropositado afirmar que esse aspecto tenha influenciado algumas questões na própria produção artística. Andre Breton literato e nome fundamental do movimento surrealista mantinha uma revista juntamente a outros artistas que propagava ideias e o pensamento do movimento. *Littérature* teve sua primeira publicação em 1919 e dentre os ensaios e textos publicados estava *Le Recherches sur La sexualité* de 1928. Estes ensaios eram escritos exclusivamente por homens, e as opiniões das mulheres ainda não figuravam nestes debates publicados.

Inclusive as próprias questões relativas à liberdade sexual e as perceptivas de gênero em geral, ainda eram um assunto delicado e dividia opiniões. Assim, pode-se ponderar que na prática cotidiana, apesar de pregar a liberdade e a transformação das dinâmicas sociais, o próprio movimento surrealista guardava ainda certos aspectos de conservadorismo em relação à sexualidade. O que em alguns sentidos poderia até causar certo estranhamento, considerando que estes indivíduos se interessaram por aquilo de mais libertário havia. Praticavam inclusive como forma de desenvolvimento do imaginário e do poder de criação a pratica de relacionamentos livres e desembaraçados da moralidade burguesa e religiosa. Trabalhos como *A origem da família, da propriedade e do Estado* de Engels,ou*A nova mulher e a moral sexual* de Alexandra Kolontai, e mesmo o trabalho de Freud, traziam uma

[67] REED, op. cit., p. 54.

perspectiva intelectual e também científica que quebrava antigos paradigmas. Foram leituras muito importantes para os artistas do movimento e em relação aos quais suas publicações e manifestos artísticos estiveram muitas vezes fundamentados. No entanto, os processos de transformação cultural são lentos e na maioria das vezes são dificultados pelas classes ou segmentos dominantes. Mesmo sendo a arte um espaço com possibilidades libertárias, ainda seria possível perceber resquícios destas relações sociais conflituosas presentes também enquanto criação estética. Seja na forma de representar, por exemplo, o feminino ou a questão de gênero com ênfase exacerbada na questão sexual, ou ainda contendo elementos plásticos relacionados ao aprisionamento dos sentimentos humanos.

CONCLUSÃO

A insatisfação com o sistema vigente é o mote da experiência de criação surrealista, ela se localiza no entre guerras e já experimenta a concretude da falência de estruturação sociopolítica ocidental. Estes artistas parecem se inspiraram na falência das potencialidades do mundo capitalista e desenvolvimentista, reavivando as pulsões de criação onde a violência passara a ser preponderante. Assim, colocaram em cheque a mística do progresso científico e tecnológico e voltaram sua atenção para a necessidade de autopreservação.

A escolha do movimento surrealista é por retomar ou relembrar através da arte as potencialidades do humano. Um esforço para revelar as fragilidades desta sociedade baseada em competitividade, hierarquização e exploração. Visando, talvez, a superar o barbarismo e a violência cotidiana de uma sociedade beligerante. Um esforço de buscar no ser humano fragilizado pelas experiências traumáticas e experimentações de sofrimento coletivo, a possibilidade de reapoderar-se de si mesmo.

A associação surrealista de objetos incrivelmente óbvios em situações absolutamente inesperadas parece ser um desejo de promover uma nova ordem de símbolos e de valores. A força da dúvida do posicionamento crítico solapa a racionalidade inquestionável, expondo a fragilidade e a artificialidade do mundo moderno. Parece, assim, evidenciar o contraste entre coisas e signos abrindo precedentes para diversas possibilidades dentro da produção artística. A arte, portanto, seria ela mesma uma possibilidade de reconhecimento do inconsciente, este por tanto tempo renegado e tão fundamental à construção da observação mais verossímil da vida. Pondero aqui, que ao renegar a arte como ilusão, renega-se também um tipo específico de razão. A razão, por exemplo, do Estado. A razão que conduzira à morte e castração. A arte moderna, e em especial surrealista parece atuar sobre o psicológico do observador, retirando-o do seu lugar de conforto e obrigando-o a buscar no abismo de seu próprio inconsciente, respostas para a vida prática. Mudando a relação dos símbolos entre si, muda-se também sua recepção pelo espectador forçando-o a traçar novas redes de compreensão. Nos termos de Argan, a respeito da concepção de arte do movimento surreal:

> "O homem não deve ficar à vontade no ambiente criado pela civilização de sua época, deve odiar os objetos, desejar violentamente destruí-los. Assim conseguirá se isolar ser realmente apenas ele mesmo: conquistará em suma, a autenticidade do próprio ser desligando-se de tudo que é cultura, civilização e sociedade." (ARGAN, G. C., 1992. p. 481).

Em se tratando de questionar e relativizar o ato estético como não retomar a obra de Marcel Duchamp, inclusive como questionador da própria noção de "revolução tecnológica". Seria, segundo ele, mais um dos mitos que se encrustaram na memória coletiva. Embora pareça radical este combate aos estereótipos e as heranças das tradições clássicas impulsionou a composição de movimentos como o Dada e, obviamente, o surrealismo. Parece haver, assim, uma conexão entre a *Vênus Restaurada* e esta influência duchampiana. A memória do *readymade* parece dialogar profundamente com esta Vênus a qual se pretende desmistificar, descontruir, mas que paradoxalmente se encontra ainda mais imobilizada pela estupidez humana. Ela está "pronta agora" enquanto presença no mundo real tem história e memória própria instaurada por uma trajetória que a consagrou como deusa, intocável. No entanto, a interferência de Man Ray parece desconstrui-la enquanto verdade, expondo sua constituição marmórea, surreal.

A reprodução esvaziada de sentido, é questão fundamental contra a qual se insurge Duchamp. A reprodutibilidade técnica, nos termos de Benjamin, esvazia o sentido da obra de arte e impõe à sua existência uma espécie de cânon incontestável. O *readymade* é então, uma espécie de interferência totalmente embebida em humor ácido e crítico, um coquetel *Molotov* incumbido da tarefa de "queimar", destruir o mito. Nega-se aqui a técnica e mesmo racionalidade do desenho, da intencionalidade. Nega-se mesmo a técnica porque parece haver um esvaziamento de sentido tão agudo que o *readymade* parece se lançar a esse desafio de "construir" novamente significados. Que seria a *Vênus Restaurada* se não uma possibilidade de reconstrução? Uma possibilidade talvez, feitas as críticas e ponderações, de interferência na tradição clássica, na razão clássica, bem como no mito intocável da deusa. Interessante notar, como neste sentido talvez possamos pensar que haja certa desconstrução da lógica da mercantilização da obra de arte. O sentido utilitário que o mercado impõe a obra, envolvendo esta em uma pretensa erudição, e a consagrando enquanto instrumento de diferenciação social, parece cair por terra quando acontece um processo moderno de "restauro" surreal. No entanto, apesar de Man Ray, inebriado por estes questionamentos, adensar este movimento

em favor de uma atitude diferente em relação à realidade, pondero aqui que sua forma de compreender a manifestação do feminino na arte, poderia levar ainda a ideia da mulher como objeto.

O Surrealismo de sua parte também incorporava tanto estas questões, quanto um forte embate em relação ao fetichismo provocado pela exacerbação dos adventos tecnológicos. Neste sentido, a possibilidade de que nesta era de predomínio do capital que inclusive exerceu uma forte pressão de mercantilização da própria arte, a noção de feminino também possa ter se configurado como um fetiche da mercadoria.

Parece verdadeiro então, observar que apenas o retorno às máximas de liberdade e ética poderia devolver aos indivíduos a possibilidade de conhecimento. Talvez porque a arte moderna não mais se relacione com o deleite e a uma noção decorativa da arte, mas deseje se instaurar como provocação, como propiciadora de questões relacionadas à vida. A arte moderna parece ter experimentado um sentido contrário ao da alienação, talvez em um movimento de reempoderamento do indivíduo.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e terra, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Traduzido por Denise Bottman e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BANDINTER, Elisabeth. *Um e outro:* relações entre homens e mulheres. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura história da cultura. 7. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v.1).

BATAILLE, George.*O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

BERBARA, Maria. *Arte e sacrifício:* Laocoonte, Michelangelo, Marcus Curtius e a representação do sacrifício humano entre os astecas In: História da arte: ensaios contemporâneos. Org. Marcelo Campos, Maria Berbara, Roberto Conduru, Vera Beatriz Siqueira. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção*: crítica social do julgamento. Porto Alegre, RS: Zouk, 2011

BRANDÃO, Junito. *Mitologia grega*, v. 1. 4. ed., Petrópolis: Vozes, 1988.

BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. Tradução: Sérgio Alcides. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

BRUM, Thomas. *O pessimismo e suas vontades:* Shopenhauer e Nietzsche. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

CALAME, Claude. *Eros na Grécia antiga*. Trad. Isa EtelKopelman. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CANEVACCI, Massimo. *Fetichismos visuais e metrópole comunicacional*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

CASTORIADIS, Cornelius. *Janela sobre o caos*. São Paulo: Ideias & Letras, 2009.

ELIA, Luciano. *Corpo e sexualidade em Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Uapê, 1995.

FIGUEIREDO, Eurídice. *O francês e a diferença*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

FORESTA, Marry A. À escuta da luz. In: MAN RAY. São Paulo: Cosac Naif, 2011.

GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros*: verdadeiro, falso, fictício. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GROMBRICH, E. H. *A história da arte.* Rio de Janeiro: LTC,2011.

HOBSBAWN, Eric. *Era dos extremos*: o breve século XX: 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Cultura, arte e literatura*: textos escolhidos. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PANOFSKY, Erwin. Significado nas artes visuais. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PAVSNER, N. *Academias de Arte: Passado e Presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

RAGO, Margareth; MURGEL, Ana Carolina (Org.). *Paisagens e tramas*: o gênero entre a história e arte. São Paulo: Intermeios, 2013.

REED, Evelyn. *Sexo contra sexo ou classe contra classe*. São Paulo: Sundermann, 2011.

WARBURG, Aby. *O nascimento da Vênus e a Primeira de Sandro Botticelli*. Lisboa: KKYM, 2012.

VERNANT, Jean Pierre. *As origens do pensamento grego.* Rio de Janeiro: Difel, 2002.

REFERÊNCIAS TEXTUAIS

ARISTÓFANES. *Lisístrata ou A greve de sexo*. Trad. Antonio Medina Rodrigues; adaptação Ana Flora. São Paulo, Editora 34, 2002.

BRETON, Andre. *Manifesto Surrealista*. 1924. Disponível em: <http://www.culturabrasil.org/zip/breton.pdf>.

ENGELS, Friedrich. *A origem da família, da propriedade e do Estado*. São Paulo: Lafonte, 2012.

FREUD, Sigmund*. O mal- estar na civilização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Escritos sobre a guerra e a morte*. Covilhã: Editora Lusofia, 2009.

KOLONTAI, Alexandra. *A nova mulher e a moral sexual*. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.