

DA NOVA FIGURAÇÃO AO POP EXPANDIDO: APONTAMENTOS SOBRE A PARTICIPAÇÃO DE ARTISTAS BRASILEIROS EM EXPOSIÇÕES DE ARTE POP GLOBAL

Alexandre Pedro de Medeiros¹

As exposições de arte têm atuado, especialmente nos últimos trinta anos, como o lugar por excelência de apresentação da arte, onde essa é sentida e apreendida, isto é, não apenas como evento no qual obras são dadas a ver ao público, mas como meio de comunicação de ideias sobre a arte², geralmente advindas de pesquisas em história da arte.

Tornou-se cada vez mais frequente pesquisas sobre exposições, que são realizadas por museólogos, sociólogos, economistas e também historiadores da arte a partir de diversas abordagens, quase sempre transdisciplinares, desse evento, apontando para sua função e posição no mundo da arte. As exposições de arte se tornaram, enfática e sistematicamente nos últimos vinte anos, um problema de pesquisa para historiadores, o que resultou em uma extensa bibliografia disponível principalmente em línguas francesa e inglesa, mas ainda escassa em língua portuguesa.

No circuito da arte contemporânea concebida como uma rede de extensa interação, na qual é privilegiado o continente – os papéis e lugares de seus agentes –, no lugar de seus conteúdos intencionais³, as exposições e seus curadores, os quais atualmente assumiram o papel do crítico, ocupam posição de destaque, pois constituem um dos lados do triângulo formado também pelos artistas e pelo mercado. Ou seja, analisar as exposições atualmente é fundamental para compreender o sistema de comunicação da arte a partir dos agenciamentos de seus curadores.

Nesta via, ressaltamos a série de publicações intitulada *Exhibition Histories* lançada em 2010 pelo centro de pesquisa Afterall, localizado na Central Saint Martins da University of the Arts London, que oferece análises críticas de exposições paradigmáticas de arte contemporânea. Dois volumes dessa série tratam da 3ª Bienal de Havana e de *Magiciens de la Terre*, apontadas pela crítica e pela historiografia da arte como as primeiras exposições verdadeiramente internacionais, das quais participaram artistas dos cinco continentes, e que estão na gênese da virada global da arte contemporânea. De modo geral, o que tem sido chamado de arte global não tem a ver com uma estética que possa ser considerada enquanto tal, mas com o fato de que a arte é um fenômeno global criado, experimentado e compartilhado de maneiras específicas em cada local. Segundo a analogia proposta por Hans Belting, “a nova arte hoje é global, do mesmo modo que a

¹ Doutorando e mestre em História, na área de História da Arte, pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas.

² GARCÍA BLANCO, Ángela. *La exposición, un medio de comunicación*. Madrid: Ediciones Akal, 1999, p. 46.

³ CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 65-66.

rede mundial também é global. A internet é global no sentido de que ela é usada em todos os lugares, mas isso não significa que seja universal em conteúdo ou mensagem”⁴. Ao mesmo tempo, a arte global está envolvida com a problematização e deslocamento do cânone modernista universalista baseado em uma noção de hegemonia artística.

Neste sentido, recentemente duas grandes exposições apresentaram uma revisão da arte pop, promovendo-a como fenômeno global. A primeira, *International Pop*, foi realizada pelo Walker Art Center, com curadoria de Darsie Alexander e Bartholomew Ryan, e esteve aberta para visitação nesse museu de Minneapolis (EUA) de 11 de abril a 29 de agosto de 2015, depois viajou para o Dallas Museum of Art, onde ficou de 11 de outubro de 2015 a 17 de janeiro de 2016 e, enfim, para o Philadelphia Museum of Art, de 24 de fevereiro a 15 de maio de 2016. Já a segunda, *The World Goes Pop*, foi organizada pela Tate Modern de Londres, tendo Jessica Morgan e Flavia Frigeri como curadoras, e pôde ser visitada de 17 de setembro de 2015 a 24 de janeiro de 2016.

O mote das duas exposições foi introduzir ao público – estadunidense e britânico, fundamentalmente – a produção de artistas até então não incluídos no cânone da pop, do islandês Erró à argentina Delia Cancela, da austríaca Kiki Kogelnik ao brasileiro Antonio Dias, entre outros de mais de trinta nacionalidades, e propor diálogos com ele pautados em uma visualidade pop compartilhada que, segundo seus curadores, estava relacionada ao “retorno” à figuração na pintura e à apropriação de imagens, técnicas e materiais dos meios de comunicação de massa.⁵

Assim, ambas as mostras podem ser consideradas “exposições-pesquisa” no sentido atribuído pelo historiador da arte Yve-Alain Bois, “cujo objetivo é o de apresentar objetos por vezes inexplorados, conduzindo o espectador a uma aproximação de questões históricas da arte, mediante leituras diferenciadas do conteúdo exposto”⁶.

Deste modo, partindo das obras expostas e dos textos dos curadores presentes nos catálogos, é possível inferir que *International Pop* e *The World Goes Pop* têm como ponto de partida algumas das considerações mais difundidas pela historiografia da arte pop desde meados dos anos 1960, quando estavam sendo publicadas as primeiras interpretações mais sistemáticas do fenômeno. O livro *Pop Art* (1966), organizado por Lucy Lippard, pode ser compreendido como uma leitura da arte pop a partir do vocabulário da arte moderna, ou seja, como movimento e estilo que foi elaborado diversamente a partir de suas diferentes cenas – a pop britânica, nova-iorquina, californiana, europeia ou canadense, como estipulam os

⁴ BELTING, Hans. Contemporary Art as Global Art: a critical estimate. In: BELTING, Hans; BUDDENSIEG, Andrea (Eds.). *The Global Art World: audiences, markets, and museums*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009. p. 40.

⁵ ALEXANDER, Darsie; RYAN, Bartholomew. *International Pop*. Minneapolis: Walker Art Center, 2015. Catálogo de exposição, 11 abr.-29 ago. 2015, Walker Art Center, Minneapolis; 11 out. 2015-17 jan. 2016, Dallas Museum of Art; 18 fev.-15 mai. 2016, Philadelphia Museum of Art, p. 78.

⁶ BOIS, Yve-Alain. L'exposition dans la pratique de l'historien d'art. *Art press*, Paris, n. 21, p. 48-53, jan. 2000. (Numéro spécial: Oublier l'exposition), p. 48.

cinco capítulos do volume –, mas que mantêm uma certa unidade, considerando-se que todos os artistas compartilhavam do interesse pela apropriação de imagens difundidas pelas mídias, sejam elas de ilustração publicitária, de histórias em quadrinhos ou das fotografias de celebridades publicadas em jornais e revistas⁷, assim como pela utilização das técnicas de produção dessas em um meio onde vigoram as regras da arte erudita, suspendendo através de seus trabalhos as definições que opunham cultura de massa e cultura erudita⁸. Contudo, as mostras que estamos estudando retomam essa visão de Lippard com o objetivo de revisitar alguns lugares-comuns referentes à arte pop para logo depois criticá-los. Assim, a pop não será lida na chave do movimento ou do estilo, mas do ethos comum aos artistas da década de 1960 que viviam em sociedades de consumo, pujantes, como os EUA, ou incipientes, como o Brasil; um ethos marcado por grandes mudanças artísticas, sociais e culturais que anunciavam o nascimento do mundo como o conhecemos atualmente.⁹

Além disso, outro ponto muito questionado pelos curadores em seus textos tem a ver com a interpretação canônica da pop como um fenômeno exclusivamente anglo-estadunidense. Neste sentido, diz Lucy Lippard que apesar da unidade estilística entre artistas ingleses, estadunidenses e europeus, a linguagem pop provém essencialmente da cultura dos Estados Unidos, de seus clichês.¹⁰ De modo similar, quase cinquenta anos depois, Hal Foster defende a pop como registro do subjetivo, ou, a partir da psicanálise lacaniana, do real como traumático, tipicamente estadunidense, que está relacionado não apenas às imagens de desastres apropriadas por Andy Warhol, “mas também em sua exacerbação mimética da cultura de massa calculada para manipular o sujeito”¹¹.

Portanto, criticar essas posições é fundamental para o êxito das exposições em seu escopo de descolonizar a pop e introduzir trabalhos de artistas de fora do eixo hegemônico EUA-Inglaterra, mas ao mesmo tempo isso conduz a um novo cânone, de um pop expandido. Ele surge de um olhar voltado para a heterogeneidade da pop, pois, segundo Jessica Morgan, não é possível falar em uma arte pop universal, mas de várias interações em escala global associadas a uma preocupação comum.¹² No caso de *The World Goes Pop*, a seleção das obras, que não incluiu qualquer menção ao pop anglo-estadunidense canônico – apesar da participação de artistas que circulavam nesse meio: Joe Tilson e Marisol –, e a abordagem dessas, desde um pop político, evidenciam o discurso de sua curadora, que seguiu rigorosamente um programa de revisão histórica da arte a fim de apresentar uma estética pop que, ao estar distribuída em salas temáticas e individuais, mostra sua capacidade de ultrapassar fronteiras não só geográficas, mas também de gênero.

⁷ LIPPARD, Lucy (Org.). *A arte pop*. São Paulo: Verbo; Edusp, 1976, p. 9-11.

⁸ *Ibid.*, p. 160.

⁹ ALEXANDER; RYAN, op. cit., p. 6.

¹⁰ LIPPARD, op. cit., p. 11.

¹¹ FOSTER, Hal. *The first Pop age: painting and subjectivity in the art of Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter, and Ruscha*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2012, p. 8.

¹² MORGAN, Jessica; FRIGERI, Flavia (Eds.). *The World Goes Pop*. New Haven and London: Yale University Press, 2015. Catálogo de exposição, 17 set. 2015-24 jan. 2016, Tate Modern, London, p. 16.

Diferentemente, *International Pop* reuniu alguns dos exemplos mais conhecidos da pop britânica e estadunidense com trabalhos de artistas japoneses, italianos, argentinos, brasileiros, entre outros. Assim, a mostra apresentou as produções de Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi, Andy Warhol ou Roy Lichtenstein como algo mais localizado e menos como os modelos universais da pop. Contudo, ao dispor as obras de acordo com a nacionalidade de seus produtores, a exposição do Walker fez jus às especificidades de seus ambientes sócio-políticos, porém, não favoreceu o embate entre elas, o qual deveria nos sugerir “a indispensabilidade e a inadequação das narrativas dominantes do Pop, tal como desenvolvidas no mundo Anglo-Americano”¹³.

Logo, essas exposições oferecem soluções, com seus êxitos e equívocos particulares, para uma abordagem complexa da arte pop como fenômeno global. Expandir um cânone não significa apenas redescobrir o trabalho de alguns artistas com o objetivo de incluí-los em um “movimento” ou “estilo” localizável na história da arte, mas passa pela revisão do próprio cânone, de sua configuração, questionando-o enquanto um valor fixo. Sendo assim, é sintomática a problematização levantada por Darsie Alexander e Bartholomew Ryan sobre a aplicação do termo pop para as obras exibidas em *International Pop* e a, decorrente disso, necessidade de reconsiderar tudo aquilo que em arte atende por esse nome: “se o que esses artistas estão fazendo é Pop, e pretendemos que sim, então é um Pop espaçoso, um que deve permanecer uma definição mutável, não moldada e não resolvida”¹⁴.

Contudo, se há uma preocupação manifestada pelos curadores de ambas as mostras de não incorrer em uma generalização “popista”, o que ocorre efetivamente é outra coisa. Por um lado, podemos concordar com o historiador da arte David Joselit quando, ao criticar o alicerce das exposições baseado principalmente nas semelhanças visuais entre as peças, diz que elas não convenceram a maioria do público de que aqueles trabalhos estrangeiros¹⁵ são realmente pop. Todavia, por outro¹⁶, é possível constatar a operação de montagem desse pop expandido como apropriação de cânones locais relacionados à estética pop.¹⁶ Percebe-se isso facilmente nos textos dos catálogos que trata, por exemplo, da experiência brasileira.¹⁷

¹³ JOSELIT, David. “International Pop” and “The World Goes Pop”. *Artforum*, v. 54, n. 5, jan. 2016. Disponível em: <<https://www.artforum.com/inprint/issue=201601&id=56702>>. Acesso em: 17 jan. 2018.

¹⁴ ALEXANDER; RYAN, op. cit., p. 8.

¹⁵ Lembramos que as mostras foram realizadas nos EUA e na Inglaterra, berços da arte pop.

¹⁶ Como veremos a seguir, essa relação, no caso brasileiro, ocorre de modo muito matizado.

¹⁷ Participaram de *International Pop* os artistas brasileiros: Antônio Henrique Amaral (*Homenagem séc. XX/XXI*, 1967), Raymundo Colares (*Lateral de ônibus*, 1969), Waldemar Cordeiro (*Popcreto para um popcrítico*, 1964; *O Beijo*, 1967; *A Mulher que não é B.B.*, 1971), Antonio Dias (*Tudo!*, 1965; *O Meu Retrato*, 1966), Rubens Gerchman (*A família dividida – Vasco/Botafogo*, 1968), Nelson Leirner (*Adoração (Altar para Roberto Carlos)*, 1966), Anna Maria Maiolino (*Kehm*, 1967), Antonio Manuel (*Repressão outra vez – Eis o Saldo*, 1968), Cildo Meireles (*Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola*, 1970), Marcello Nitsche (*Aliança para o Progresso*, 1965; *Seta machucada*, 1968), Décio Noviello (*Sem título*, 1968), Hélio Oiticica (*Seja marginal, seja herói*, 1967), Wanda Pimentel (*Sem título – Série Envolvimento*, 1968; *Sem título – Série Envolvimento*, 1968), Claudio Tozzi (*Usa e Abusa*, 1966; *Central de Transmissão*, 1969; *A Subida do Foguete*, 1969), cf. Exhibition Checklist, in: ALEXANDER; RYAN, op. cit., p. 367-370. De *The World Goes Pop* participaram os artistas brasileiros: Raymundo Colares (*Sem Título*, 1969), Antonio Dias (*Acidente no Jogo*, 1964; *Nota sobre a morte imprevista*, 1965), Romanita Disconzi (*Totem da Interpretação*, 1969), Wesley Duke Lee (*O Trapézio ou Uma Confissão*, 1966), Anna Maria Maiolino (*Glu Glu Glu*, 1966), Marcello Nitsche (*Eu quero você*, 1966; *Mata mosca*, 1967), Glauco Rodrigues (*Cântico dos Cânticos – Concha*

De modo geral, esses textos apresentam os trabalhos presentes nas mostras utilizando uma abordagem contextual, justificando a seleção realizada pelos curadores como exemplar das produções locais envolvidas com a pop. Em “Pop and Politics in Brazilian Art”, publicado no catálogo de *International Pop*, Claudia Calirman¹⁸ cita a exposição *Opinião 65*, realizada um ano após o golpe civil-militar de 31 de março de 1964 que destituiu o presidente João Goulart e instalou um regime militar, como marco para o reconhecimento de uma nova tendência em gestação na arte brasileira chamada Nova Figuração.¹⁹ Assim, a autora entrará em uma seara terminológica debatida vigorosamente pela historiografia da arte brasileira dos anos 1960. Provavelmente a posição mais enfática nesse debate é a de Paulo Sergio Duarte, que expôs uma série de argumentos em favor de uma nova figuração brasileira e em detrimento de uma *pop art* brasileira. Para isso, o historiador da arte analisa a dimensão pública e política das obras de Nelson Leirner, Wesley Duke Lee, Rubens Gerchman e Antônio Dias²⁰ a fim de apontar as diferenças entre a nova figuração e a pop, enquadrada a partir de um cinismo, para, enfim, situá-los mais próximos da primeira do que da segunda.²¹

De fato, Calirman busca esmaecer as divergências entre a produção neofigurativa brasileira dos anos 1960 e a pop anglo-estadunidense citando que ambas exploraram temas urbanos, a apropriação de imagens da cultura de massa e “denunciaram o elitismo da “alta” arte enquanto abraçavam a banalidade da vida cotidiana”²². Ao empreender suas análises de trabalhos específicos focando a potência política desses, já comentados por críticos e historiadores da arte brasileiros pelo filtro da nova figuração, a autora acaba por reproduzir a interpretação corrente e ambivalente devida, especialmente, ao já citado Paulo Sergio Duarte e também ao discurso curatorial da seminal exposição *Aproximações do espírito pop: 1963-1968*, realizada em 2003 no Museu de Arte Moderna de São Paulo com curadoria de Cacilda Teixeira da Costa que, por sua vez, foi assistente do historiador da arte e curador Walter Zanini na monumental *História Geral da Arte no Brasil*, na qual a pop é apresentada como uma arte sobre signos e sistemas de signos, que trabalha com material pré-codificado (histórias em quadrinhos, fotografias, logotipos), assim compreendida mais como uma forma de pesquisa do imaginário urbano no quadro das novas figurações do que como um movimento²³. Apesar disso, um dos pontos altos do texto é a relação entre as telas de Andy Warhol exibidas na IX Bienal de São Paulo de 1967, certame paradigmático para os artistas brasileiros na época, e a série de Antonio Manuel *Repressão outra vez – Eis o saldo*, ao mesmo tempo compreendendo a semelhança visual

Shell – série Concha Shell, 1967), Teresinha Soares (*Morra usando a legítima alpargata (Série Vietnã)*, 1968; *Morrem tantos homens e eu aqui tão só (Série Vietnã)*, 1968), Claudio Tozzi (*Multidão*, 1968), cf. Exhibited Works, in: MORGAN; FRIGERI, op. cit., p. 255-260.

¹⁸ Historiadora da arte, curadora e professora na City University of New York. Autora do livro *Brazilian Art under Dictatorship: Antonio Manuel, Artur Barrio, and Cildo Meireles* (2012), que foi responsável por introduzir ao público acadêmico estadunidense o trabalho mais marcadamente político desses artistas entre 1968 e 1975.

¹⁹ ALEXANDER; RYAN, op. cit., p. 120.

²⁰ Ao comentar seus próprios trabalhos, esses dois últimos artistas alegavam não estar fazendo arte pop, o que é, aliás, citado por Claudia Calirman.

²¹ DUARTE, Paulo Sergio. *Anos 60: transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998, p. 29-49.

²² ALEXANDER; RYAN, op. cit., loc. cit.

²³ ZANINI, Walter (Org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. v. 2. p. 728-757.

do material serigráfico e dotando as obras de Warhol de uma força política a partir de imagens perturbadoras.²⁴

Quanto ao texto de Giulia Lamoni²⁵, “Unfolding the ‘Present’: Some Notes on Brazilian ‘Pop’”, para o catálogo de *The World Goes Pop*, pode-se notar o uso do adjetivo pop de modo crítico, ou seja, são salientadas as especificidades dos trabalhos brasileiros e os termos surgidos nos anos 1960 que tentavam dar conta desses, como novo realismo ou realismo crítico. É necessário ressaltar que a autora retoma²⁶ uma discussão levantada pela historiadora da arte Sônia Salzstein em um artigo de 2006 que, apesar de breve, já propunha uma revisão da relação brasileira com a arte pop. Diz Salzstein que é possível falar de uma experiência brasileira da pop, “ou que traga à tona a relevância de uma compreensão local para a compreensão da pop como um fenômeno internacional, em que local e global estão miscigenados sem que por isso se vejam destituídos do jogo de tensões mútuas que os alimenta”²⁷. Além disso, é destacada no texto a importância das exposições *Opinião 65, Nova Objetividade Brasileira* e IX Bienal de São Paulo para a formulação de uma vanguarda artística brasileira ligada ao paradigma neofigurativo²⁸, assim como as experiências de artistas em espaços públicos²⁹.

Diante disso, notamos que *International Pop* e *The World Goes Pop* estão enredadas em uma trama que compreende desde mostras que abordaram fenômenos artísticos em sua dimensão global, como *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, realizada no Queens Museum of Art de Nova York

²⁴ ALEXANDER; RYAN, op. cit., p. 128.

²⁵ Historiadora da arte, curadora, professora auxiliar convidada na Universidade Nova de Lisboa e pesquisadora das relações entre arte contemporânea e feminismos, sobretudo na América Latina. Em 2014 recebeu bolsa de viagem e realizou pesquisa sobre arte brasileira dos anos 1960 no Museu de Arte Contemporânea da USP.

²⁶ MORGAN; FRIGERI, op. cit., p. 59.

²⁷ E prossegue: “Em segundo lugar, cumpre questionar a cidadania euro-norte-americana que tacitamente se atribuiu ao fenômeno pop, como se o ponto de vista da *carência*, isto é, aquele que se constitui privilegiadamente a partir dos países periféricos (ou de experiências culturais periféricas, que podem inclusive formar-se nos ‘centros’) não fosse a outra face da moeda a dar sentido à modernidade afluyente dos países centrais. Aliás, é preciso dizer que um esforço sério de compreensão não deixará de notar que as experiências de fastio e acumulação que a arte pop pressupõe podem ser, também, conforme o ponto de vista, de falta e vacuidade, de sorte que, seja nos países centrais, seja nas regiões periféricas, tais experiências transitam livremente entre si, comutam-se mesmo uma na outra, acumulação e falta sendo, na verdade, nomes diferentes que se pode dar a um único e mesmo processo”. In: SALZSTEIN, Sônia. Cultura pop: astúcia e inocência. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, v. 3, n. 76, p. 251-261, nov. 2006. Disponível em: <http://novosestudios.uol.com.br/wp-content/uploads/2017/05/07_cultura_pop.pdf.zip>. Acesso em: 17 jan. 2018, p. 261.

²⁸ O processo de construção e consolidação da vanguarda artística brasileira nos anos 1960 através das exposições foi discutido por Paulo Reis em sua tese de doutorado, cf. REIS, Paulo Roberto de Oliveira. *Exposições de arte – vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970*. 2005. 213 f. Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005. Disponível em: <acervodigital.ufpr.br/bitstream/1884/2397/1/tese.pdf>. Acesso em: 17 jan. 2018. A importância da IX Bienal de São Paulo para os artistas brasileiros próximos da pop foi analisada por Liliana Mendes de Oliveira em sua seminal dissertação de mestrado, cf. OLIVEIRA, Liliana Helita Torres Mendes de. *A Pop Art Analisada Através das Representações dos Estados Unidos e do Brasil na IX Bienal Internacional de São Paulo, em 1967*. 1993. 320 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 1993.

²⁹ Sobre essa questão, lembramos a crítica de Aracy Amaral endereçada aos jovens artistas brasileiros participantes da IX Bienal de São Paulo, os quais estariam, segundo ela, renunciando a uma “realidade brasileira” em favor de um “american way of living”. Isso estaria explícito na importação do modelo da pop estadunidense e, por conseguinte, pela apropriação de signos urbanos de massa nas obras de Tozzi, Gerchman, Vergara, entre outros, que buscava aproximar o público das artes plásticas. Entretanto, para Amaral, a intenção desses artistas em propagar “a arte para todos ao alcance de todos” não a tornou arte pública. Cf. AMARAL, Aracy. Dos carimbos à bolha [1968]. In: _____. *Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Nobel, 1983. p. 145-149.

em 1999 e que depois viajou para o Walker Art Center, assim como de exposições retrospectivas de “pop local”, como a já citada *Aproximações do espírito pop: 1963-1968*, e depois *Arte de contradicciones. Pop, realismos y política. Brasil – Argentina 1960*, realizada em 2012 na Fundación Proa de Buenos Aires. Assim, é possível vislumbrar os trânsitos entre local e global agenciados nessas mostras.

Este texto almejou apresentar apontamentos sobre o debate historiográfico retomado com a participação de artistas brasileiros em exposições de arte pop global, buscando explorar possíveis diálogos entre a produção desses artistas, que nos anos 1960 estiveram, em maior ou menor grau, relacionadas a uma estética pop, dentro e fora das mostras. Além disso, acreditamos que em trabalhos futuros, para um efetivo exame da participação de artistas brasileiros nas mostras em questão, será essencial analisar suas obras, pois elas são a condição de existência das exposições, e mesmo da arte. As análises pretendidas deverão partir da consideração de que quando falamos de uma obra, na verdade, falamos das nossas impressões captadas durante uma exposição. Quer dizer, falar de uma obra é também falar das condições do encontro com ela, porque “a partir do momento em que ela foi exposta –, ela foi progressivamente distanciada e perdeu sua transparência”³⁰. Assim, o trabalho passa a não significar mais apenas por si, mas também pelas relações que estabelece com os outros trabalhos no espaço da exposição, pois está inserido em um sistema de interpretações estabelecido pela curadoria.

Referências bibliográficas

- ALEXANDER, Darsie; RYAN, Bartholomew. *International Pop*. Minneapolis: Walker Art Center, 2015. Catálogo de exposição, 11 abr.-29 ago. 2015, Walker Art Center, Minneapolis; 11 out. 2015-17 jan. 2016, Dallas Museum of Art; 18 fev.-15 mai. 2016, Philadelphia Museum of Art.
- AMARAL, Aracy. Dos carimbos à bolha [1968]. In: _____. *Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Nobel, 1983. p. 145-149.
- BELTING, Hans. Contemporary Art as Global Art: a critical estimate. In: BELTING, Hans; BUDDENSIEG, Andrea (Eds.). *The Global Art World: audiences, markets, and museums*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009.
- BOIS, Yve-Alain. L'exposition dans la pratique de l'historien d'art. *Art press*, Paris, n. 21, p. 48-53, jan. 2000. (Número spécial: Oublier l'exposition).
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DUARTE, Paulo Sergio. *Anos 60: transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.
- FOSTER, Hal. *The first Pop age: painting and subjectivity in the art of Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter, and Ruscha*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2012.
- GARCÍA BLANCO, Ángela. *La exposición, un medio de comunicación*. Madrid: Ediciones Akal, 1999.
- GLICENSTEIN, Jérôme. *L'art: une histoire d'expositions*. Paris: PUF, 2009.

³⁰ GLICENSTEIN, Jérôme. *L'art: une histoire d'expositions*. Paris: PUF, 2009, p. 10.

JOSELIT, David. “International Pop” and “The World Goes Pop”. *Artforum*, v. 54, n. 5, jan. 2016. Disponível em: <<https://www.artforum.com/inprint/issue=201601&id=56702>>. Acesso em: 17 jan. 2018.

LIPPARD, Lucy (Org.). *A arte pop*. São Paulo: Verbo; Edusp, 1976.

MORGAN, Jessica; FRIGERI, Flavia (Eds.). *The World Goes Pop*. New Haven and London: Yale University Press, 2015. Catálogo de exposição, 17 set. 2015-24 jan. 2016, Tate Modern, London.

OLIVEIRA, Liliana Helita Torres Mendes de. *A Pop Art Analisada Através das Representações dos Estados Unidos e do Brasil na IX Bienal Internacional de São Paulo, em 1967*. 1993. 320 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 1993.

REIS, Paulo Roberto de Oliveira. *Exposições de arte – vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970*. 2005. 213 f. Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005. Disponível em: <acervodigital.ufpr.br/bitstream

/1884/2397/1/tese.pdf>. Acesso em: 17 jan. 2018.

SALZSTEIN, Sônia. Cultura pop: astúcia e inocência. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, v. 3, n. 76, p. 251-261, nov. 2006. Disponível em: <<http://novosestudos.uol.com.br/wp-content>

/uploads/2017/05/07_cultura_pop.pdf.zip>. Acesso em: 17 jan. 2018.

ZANINI, Walter (Org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. v. 2.

O SURREALISMO E AS MULHERES: UMA ANÁLISE ATRAVÉS DA MODA

Aline Barbosa da Cruz Prudente¹

Introdução

O surrealismo, inicialmente um movimento literário, nasce com a publicação do primeiro manifesto surrealista em 1924 escrito por André Breton (1896 – 1966). Nesta obra, o autor propõe uma busca pela o automatismo psíquico puro para exprimir o funcionamento real do pensamento, seja pela forma escrita, ou de qualquer outra maneira, incentivando o uso desinteressado do pensamento e dos sonhos. Com o passar dos anos, artistas visuais foram sendo agregados ao grupo surrealista, em especial artistas que vinham do movimento dadaísta, como Marcel Duchamp (1887 – 1968), Francis Picabia (1879 – 1953), Max Ernst (1891 – 1976), Man Ray (1890 – 1976) e Jean Arp (1886 – 1966).

Em suas pesquisas, tanto imagéticas, quanto literárias, os artistas e escritores buscavam criar uma beleza convulsiva, definida por Hughes (1991) como “uma beleza de estranheza nascida de encontros inesperados de palavras, sons, imagens, coisas, pessoas”². Em busca de tal beleza, os artistas rompem os limites das artes plásticas e criam objetos, *environments*³, além de trabalharem com joalheria e a moda, nestes casos em conjunto com profissionais da área, como veremos adiante.

A história do surrealismo é contada pela maioria dos autores, como se apenas houvesse artistas homens seguindo os conceitos do movimento e contribuindo com textos. De fato, não há nenhuma mulher listada como membro oficial do movimento surrealista original e nem assinando seus manifestos. Porém, havia mulheres na orbita dos surrealistas desde 1924, algumas delas como amigas, amantes ou artistas que buscavam uma identidade artística. O fato é que elas não foram marcadas como essenciais para o desenvolvimento da teoria e prática do Surrealismo e muitas vezes são citadas apenas como “musas” dos artistas homens. No entanto, Chadwick (1991) aponta que nenhum outro movimento teve tantas participantes femininas ativas, tendo sua presença marcado tanto a poesia quanto a arte dos surrealistas homens e os catálogos das exposições surrealistas internacionais de 1935 (Copenhague e Praga), 1936 (Londres e Nova York), 1938 (Paris), 1940 (Cidade do México) e 1947 (Paris), mas ainda assim, suas histórias foram frequentemente enterradas sob as de artistas homens que ganharam reconhecimento público mais amplo.

¹Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes – UNICAMP. Pesquisa financiada pela CAPES.

²HUGHES, 1991, p. 221, tradução nossa.

³Ambientes de exposição que causam a desorientação do expectador. A primeira vez que um *environment* foi mostrado do público aconteceu na exposição Internacional Surrealista de 1938. Este seria um dos primeiros experimentos do que hoje conhecemos por instalação artística.

Sobre a aceitação ou não das mulheres no movimento há controvérsias. Alguns autores afirmam que os artistas surrealistas homens tinham uma boa aceitação destas artistas trabalhando ao lado deles, o que, segundo Oliveira (2008), “constitui um passo de subversão da ordem imperante no romantismo e, mesmo, nos vários movimentos da arte moderna em que mulheres tiveram uma produção artística muito expressiva, cujo valor, na época, foi minimizado”⁴. Confirmando isso há o depoimento de Meret Oppenheim (1913-1985), que não autorizou que a escritora Whitney Chadwick publicasse seus trabalhos no livro *Women Artists and the Surrealist Movement* (1991), pois para ela os artistas homens aceitavam as mulheres sem preconceito. Ela declara que considera o problema da “mulher versus homem” como resolvido dizendo que “quanto ao tema da ‘musa’, quero dizer: a ‘musa’ é uma representação alegórica da parte feminina espiritual do homem criativo, o ‘gênio’. E o ‘gênio’ representa a parte espiritual do sexo masculino na mulher criativa, a ‘musa’”⁵.

As artistas Dorothea Tanning (1910-2012) e Leonor Fini (1907-1996) também eram contrárias à publicação de um livro sobre mulheres surrealistas, mas ao contrário de Oppenheim, por considerarem a obra dedicada apenas às mulheres mais uma forma de as isolar e perpetuar o seu “exílio”. Muitas das artistas, incluindo as duas citadas anteriormente, não se consideravam parte do movimento. Sobre isso Fini declara: “eu era hostil no começo por causa do puritanismo de Breton; também por causa da ignorância paradoxal pela autonomia da mulher - característica desse movimento que pretendia libertar homens”⁶.

Uma evidência de que as mulheres realmente foram deixadas de lado na história do surrealismo é o fato de uma das primeiras publicações sobre elas aconteceu apenas em 1973 na revista *Feminist art journal* em um artigo de Gloria Feman Orestein⁷. Posteriormente, em 1977 uma edição especial da revista *Obliques: La Femme Surrealiste*, lista e descreve o trabalho de 36 artistas⁸. Podemos concluir que tais estudos acontecem tardiamente se retomarmos a informação de Chadwick de que as artistas mulheres já estavam trabalhando ao lado dos surrealistas homens desde 1924.

No caso da moda surrealista, o seu estudo acontece ainda mais tarde. A aceitação deste tipo de trabalho no campo da arte e sua documentação como parte da história do surrealismo começou a acontecer apenas no final do século XX. Por isso, em muitos livros sobre a história do surrealismo publicados antes do final dos anos 1980 não tratam moda, nem de Elsa Schiaparelli (1890-1973), apesar de publicarem fotos dela e de sua produção, referindo-se à elas como obras fotográficas de Man Ray. Nem mesmo Chadwick engloba

⁴ OLIVEIRA, 2008, p. 684.

⁵ Carta de Meret Oppenheim para Thames and Hudson, 1984 *Apud* CHADWICK, 1991, p. 12.

⁶ “*Lettre à Roger Borderie*” In OBLIQUES, 1977, p. 115.

⁷ RAABERG, 1991.

⁸ As 36 mulheres citadas no livro “*Obliques n°14-15* são: Belen, Maya Bell, Bona, Leonora Carrington, Lise Deharmé, Jacqueline Duprey, Aube Elleouet, Josette Exandier, Leonor Fini, Aline Gagnaire, Giovanna, Jane Graverol, Mariane Van Hirtum, Rozeta Hudji, Valentine Hugo, Karskaya, Greta Knutson, Laure, Gina Pane, Annie Lebrun, Georgette Magritte, Manina, Joyce Mansour, Nora Mitrani, Meret Oppenheim, Mimi Parent, Valentine Penrose, Gisele Prassinis, Karina Raeck, Remedios, Sibylle Rupper, Colette Thomas, Toyen, Isabelle Waldberg, Unica Zurn e Dorothea Tanning.

Schiaparelli entre as artistas negligenciadas pela história do surrealismo. Como veremos adiante, a participação de Schiaparelli foi muito próxima dos artistas surrealistas, tendo criado em conjunto com artistas e os influenciando-os, contribuindo com o movimento.

Arte Surrealista Masculina X Feminina

Os artistas homens concebiam em suas obras uma mulher que era uma mediadora da natureza e do inconsciente para o homem, uma *femme-enfant* (mulher criança), uma musa, fonte e objeto de desejo, incorporação do *amour fou*, e um emblema da revolução⁹. Já as mulheres tratavam de seu próprio universo e sexualidade ao representar figuras femininas.

Segundo Belton (1995), é possível ver diferenças nítidas entre a arte masculina e feminina surrealista, demonstrando que apesar do mesmo vocabulário, suas obras produzem discursos diferentes. Para fazer uma comparação, usaremos as obras *Objetos de Função Simbólica* de Salvador Dalí (1904-1989) e de Valentine Hugo (1887-1968). Dalí, que foi o inventor dessa categoria¹⁰ de objeto, define que “esses objetos, que se prestam a um mínimo de funcionamento mecânico, estão baseados nos fantasmas e representações suscetíveis de serem provocados pela realização de atos inconscientes”¹¹. Alexandrian (1973) complementa dizendo que esses objetos tem a função de exprimir um desejo recalcado ou permite a satisfação da libido. Para ilustrar esse conceito, Dalí cria um objeto constituído por um sapato feminino vermelho, com um copo de leite dentro, um mecanismo com torrões de açúcar e uma substância que se parece com excremento (Figura 1).

O artista descreve o movimento do objeto:

O mecanismo consiste em mergulhar um pedaço de açúcar sobre o qual foi pintada a imagem de um sapato a fim de observar a desagregação do açúcar e, por consequência, da imagem do sapato, no leite. Vários acessórios (pelos do púbis colados a um pedaço de açúcar, pequeno foto erótica) completam o objeto que acompanha uma caixa de açúcar de reserva e uma colher especial que serve para agitar os grãos de chumbo no interior do sapato.¹²

Ao mexer o açúcar dissolvido no leite, o espectador reproduz o ato da foto, pela semelhança do gesto com o abaixamento do cubo. Para Belton (1995) a obra traz os conceitos de fetichismo, coprofilia e a penetração e dissolução do ato sexual, além da renovação do falo, pelo fato do objeto ser acompanhado por uma caixa de cubos de açúcar sobressalentes.

⁹ RAABERG, 1995.

¹⁰ Entre as diversas categorias de objetos estão: objeto encontrado, objeto natural, objeto encontrado interpretado, objeto natural interpretado, *readymade*, *assemblage*, objeto incorporado, objeto fantasma, objeto sonhado, caixa-objeto, máquina óptica, objeto-poema, objeto móvel, objeto objetivamente oferecido e ser-objeto.

¹¹ DALÍ, 1974, p. 149.

¹² DALÍ, 1977, p. 153.

Ao contrário da obra de Dali que traz imagens escatológicas e fetichistas, Hugo cria uma obra (Figura 2) que parece ser uma “meditação profundamente sentida” e uma alegoria velada de uma mulher particular em uma situação particular¹³.

A obra apresenta uma luva vermelha, que simboliza o carnal e a convexidade masculina penetrando a concavidade feminina de uma luva branca virginal, presas por fios em cima de um tabuleiro de jogo verde com tachinhas com pontas vermelhas e brancas. A luva branca segura dois dados, que para Belton (1995), podem ser um sinal do acaso, como também um trocadilho inspirado por uma linha da poesia de Stéphane Mallarmé: “*un coup de dés n’abolira jamais le hasard*” (“um lance de dados nunca eliminará o acaso”, tradução nossa). O objeto de Hugo, para o autor, sugere uma inversão do *coup de dé* com *dé à coudre*, que significa "dedal". Tal objeto tem mais uma vez conotação sexual, e ainda um tom de subordinação doméstica, uma alusão “Lautréamontesca” à uma máquina de costura¹⁴. Outra evidência da subordinação doméstica são as tachinhas vermelhas e brancas prendem as luvas em uma rede de fios.

Em suma, comparando dois objetos semelhantes quanto a catalogação dos surrealistas de “objeto de função simbólica”, vemos que enquanto o objeto de Dali remete a conceitos de fetichismo, o objeto de Hugo faz alusão à subordinação feminina, provavelmente aludindo a alguma experiência particular.

Schiaparelli, Dali e um Corpo com Gavetas

Nascida em Roma na Itália, Schiaparelli entra para a alta costura¹⁵ no final dos anos 1920, tendo como seu primeiro sucesso um suéter com estampa de *trompe l’oeil* de laço. Na mesma época, Schiaparelli também lança um suéter com o desenho de esqueleto, como se a pessoa estivesse sendo vista através de uma máquina de raio X. Segundo Papalas (2015) os dois suéteres mostram o início do interesse da estilista em colocar a verdade versus a ficção, a realidade e a “sur-realidade”, ou seja, o que está por de baixo do que é visto.

Schiaparelli teve diversas interações com o campo da arte, trabalhando em conjunto com diversos artistas como Jean Cocteau (1889-1963), Leonor Fini e principalmente Salvador Dali. Para Wood (2007), Schiaparelli e Dali “desenvolveram uma série de ideias que iriam alterar radicalmente a maneira em que

¹³ BELTON, 1995.

¹⁴ A associação se refere a frase “[...] belo como [...] o encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação!” (LAUTREAMONT, 2015, p. 240), muito usada pelos surrealistas para explicar a beleza convulsiva.

¹⁵ Lipovetsky (2015) descreve que após a primeira *Maison* de Worth, “[...] contam-se vinte casas em 1900, 72 em 1925 e 29 em 1937. Em 1910, a alta-costura se constitui como profissão autônoma, com regras estritas estabelecidas pela Câmara sindical da costura: as casas devem fazer costura sob medida, devem empregar pelo menos vinte assalariadas nos ateliês, apresentar duas vezes por ano (coleção primavera-verão e outono-inverno) pelo menos 75 peças vestidas por modelos e oferecer essas mesmas coleções pelo menos 45 vezes por ano à clientela particular.” (*ibidem*, p. 149-150)

moda e Surrealismo eram percebidos. [...] o corpo foi remodelado pelo surrealismo e o surrealismo se integrou ao *mainstream* cultural”¹⁶.

A relação de Dali com Schiaparelli foi tão importante para o artista que ele descreve em seu diário que aquela época (1935) não foi marcada

[...] pelas polemicas no café na Place Blanche, ou pelo suicídio do meu grande amigo René Crevel, mas pelo estabelecimento de costura que estava prestes a abrir na Place Vendôme. Aqui novos fenômenos morfológicos ocorreram; aqui a essência das coisas se tornariam transsubstanciadas; aqui as línguas de fogo do Espírito Santo de Dali iriam descer.¹⁷

A partir deste texto vemos que Schiaparelli é citada como uma mulher artista, da qual o trabalho era mais inovador do que de muitos artistas surrealistas homens. Dali confirma a significativa contribuição da estilista não só para a moda, mas também para a filosofia vanguardista, e em particular, para a ideologia surrealista.

Schiaparelli (2007) também fala da sua relação com artistas, em especial Dali, dizendo que ele era um interlocutor constante. A primeira criação em conjunto com o artista foi o casaco com gavetas em 1936, inspirado em um desenho que Dali fez para Schiaparelli (Figura 3) com os escritos: “terno com gavetas semirrígidas e macias, imitação de material de corrente descascada, puxador de gaveta em carvalho natural. Para Schiaparelli. Seu amigo Salvador Dali, 1936”¹⁸. Schiaparelli não só transformou o desenho de Dali em um casaco, como fez um editorial com o fotógrafo Cecil Beaton (Figura 4).

No mesmo ano da criação do casaco foi feita a obra *La Vénus de Milo aux Tiroirs* (Figura 5) em que Dali insere gavetas a forma da clássica escultura de Vênus, quebrando com a continuidade do corpo. No lugar dos puxadores há pompons de *fourrure*, que, com sua textura macia e suave, induzem o espectador a querer tatear e abrir as gavetas. Este desejo de tocar se eleva ainda mais pelo contraste gerado entre a maciez do pompom e a rigidez do gesso, além de trazer o conceito de fetichismo¹⁹ para a obra. O conceito de gavetas que saem do corpo aparece ainda diversas vezes na obra do artista.

Schiaparelli também recria a Vênus, ou seja, um modelo feminino de beleza, com gavetas acopladas ao corpo feminino a partir do casaco estruturado, geralmente usado em ambiente de trabalho. Oliveira (2008) compara esta estrutura do casaco com o fato de que durante a Primeira Guerra Mundial

¹⁶ WOOD, 2007, p. 65, tradução nossa.

¹⁷ DALI, 1993, p. 340.

¹⁸ Tradução nossa. Do original: “suit with semi-rigid and soft drawers, material imitation stripped chain, drawer pulls in natural oak - For Schiaparelli. Her friend Salvador Dali, 1936”. Fonte: <http://www.schiaparelli.com/en/maison-schiaparelli/schiaparelli-and-the-artists/salvador-dali/schiaparelli-bureau-drawer-suit/>, acesso 06/06/2017)

¹⁹ Segundo FREUD (1969) “o fetiche é um substituto do pênis da mulher em que o menino outrora acreditou e que não deseja abandonar” (p. 180). O autor ainda explica que um dos fetiches mais comuns são os pés ou o sapato, pela “ circunstância de o menino inquisitivo espiar os órgãos genitais da mulher a partir de baixo, das pernas para cima” (*idem*, p. 182). Pelos e veludo se tornam, assim, um símbolo para os pelos pubianos.

(1914-1918) a mulher teve que assumir uma série de trabalhos fora de casa, se inserindo no mundo dos negócios e rompendo com um mundo que antes era exclusivamente masculino. A forma do casaco, portanto, reafirma o novo papel da mulher na sociedade.

Assim sendo, esculpir gavetas num corpo, que foi por tanto tempo modelo de beleza, simbolizam a quebra deste padrão. Além disso, “a abertura das gavetas [...] realiza as etapas dessa tarefa de dar visibilidade a uma outra vida, à vida exterior; a da irracionalidade; para essa mulher de hoje. As gavetas semiabertas deixam entrever que essa outridade está sendo inteiramente adentrada e conhecida.”²⁰

Apesar de Dali e Schiaparelli fazerem trabalhos visualmente similares, a figura com gavetas toma significados diferentes na obra de cada um. Na obra de Dali, as gavetas são interpretadas como segredos que só podem ser acessados e interpretados através da psicanálise²¹, portanto expressa uma mulher que é um objeto vulnerável. Já Schiaparelli coloca gavetas em forma de bolsos em seu casaco que por vezes são falsos e outras, verdadeiros. Com isso, os segredos da mulher estariam a salvo, pois só quem veste o casaco sabe quais bolsos/gavetas são reais e acessíveis e quais são falsos e selados²². Desta forma, a mulher representada por Schiaparelli tem autoridade e controle. Como algumas das gavetas/bolsos são verdadeiros e outros são falsos, demonstra ainda a intenção da estilista de subverter a função das coisas, criando a beleza convulsiva surrealista dentro da moda.

Considerações Finais

A partir dos argumentos apresentados constatamos que, apesar de haver diferentes opiniões, o trabalho de artistas surrealistas mulheres, assim como obras do campo da moda, foram tardiamente incorporados a história da arte. Observamos também que a representação do feminino toma formas diferentes em obras feitas por artistas homens, que consideram a mulher como uma “musa” e muitas vezes em um papel submisso, enquanto artistas mulheres representam seu universo e suas experiências. Analisamos um exemplo na moda, em que Schiaparelli traduz a Vênus com gavetas de Dali para o vestuário, ampliando e modificando o conceito explorado pelo artista, sugerindo uma mulher que é mais do que apenas sua aparência física. O casaco com gavetas chega a ser usado por várias mulheres, principalmente em seus escritórios, levando o conceito de beleza convulsiva surrealista para o dia a dia. Cabe citar que o exemplo apresentado é apenas uma das diversas interações da estilista com a arte e não foi um caso único de representação feminina “empoderada”²³ na obra de Schiaparelli, mas tal conceito permeia toda sua produção, tanto no vestuário, como também na criação de acessórios.

²⁰ OLIVEIRA, 2008, p. 681.

²¹ BAXTER-WRITE, 2012, p. 80.

²² GIBSON, 2003, p. 54 *Apud* PAPALAS, 2015, p. 7.

²³ O “empoderamento” é um termo atual. Apesar de não ser usado na época da estilista, este conceito aparece em suas criações.



Figura 01- Salvador Dalí. *Objeto de Função Simbólica*, 1931. (Fonte: BELTON, 1995, p. 260)

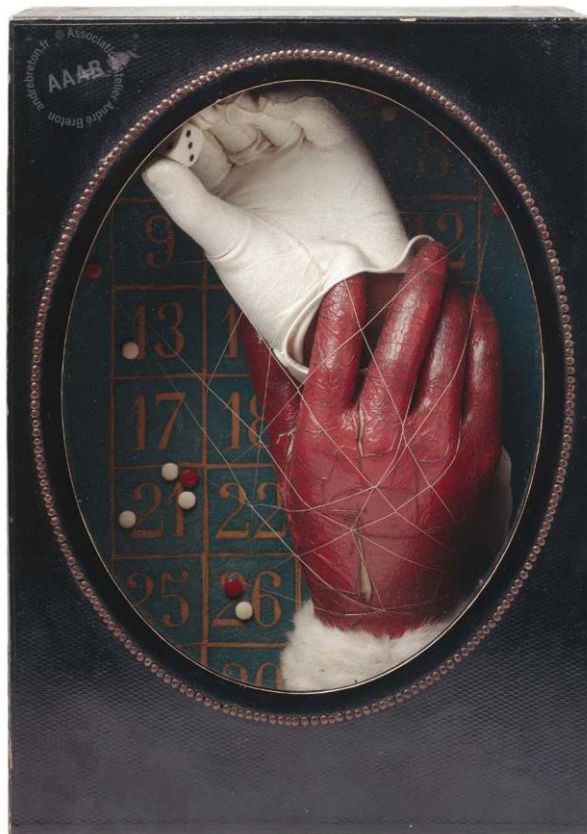


Figura 02 - Valentine Hugo. *Objeto de Função Simbólica*, 1931. (Fonte: BELTON, 1995, p. 262)



Figura 03 - Salvador Dalí. *Sem Título* (Desenho para Schiaparelli), 1936. (Fonte: <http://www.schiaparelli.com/en/maison-schiaparelli/schiaparelli-and-the-artists/salvador-dali/schiaparelli-bureau-drawer-suit/>)



Figura 04 –Elsa Schiaparelli. *Desk Suit*. 1936. Fotografia de Cecil Beaton (Fonte: WHITE, 1986, p. 141)



Figura 05 – Salvador Dalí. *La Vénus de Milo aux Tiroirs*. 1936. (Fonte: <http://www.dalipaintings.com/>)

Referências Bibliográficas

- ALEXANDRIAN, Sarane. **O Surrealismo** - Trad. de Adelaide Penha e Costa. São Paulo, SP: Verbo : USP, 1973.
- BAXTER-WRIGHT, E. **The Little Book of Schiaparelli**. Londres : Carlton Books, 2012.
- BELTON, R. J. **The Beribboned Bomb: The Image of Woman in Male Surrealist Art**. Calgary, Canada : University of Calgary Press, 1995.
- BRETON, André. **Manifestos do surrealismo**. Rio de Janeiro, RJ: Nau, 2001.
- CHADWICK, Whitney. **Women artists and the surrealist movement**. New York, NY: Thames and Hudson, 1991.
- DALI, Salvador. **Sim ou a paranoia: metodo critico-paranoico e outros textos**. Rio de Janeiro, RJ: Artenova, 1974.
- _____. **Secret Life of Salvador Dali**. [E-book Amazon] Nova York : Dover Publications, 1993.
- HUGHES, Robert. **The Threshold of Liberty** in *The shock of the new*. New York, NY: Alfred A. Knopf, c1991, p. 212 – 268.
- LAUTRÉAMONT, Comte de. **Os Cantos de Maldoror**; tradução: Joaquim Brasil Fontes. – Campinas, SP : Editora da Unicamp, 2015.
- LIPOVETSKY, Gilles. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista**. Coautoria de Jean Serroy; Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2015.
- OLIVEIRA, Ana Claudia de. **Surrealismo e a Transversalidade do Sentido nos Modos de Vida e de Modas** in GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila (org.). **O Surrealismo**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2008.
- PAPALAS, Marylaura. **Avant-garde Cuts: Schiaparelli and the Construction of a Surrealist Femininity**, *Fashion Theory*, 2015. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/1362704X.2015.1089018>> Acesso: 21/06/17.
- OBLIQUES: La femme surréaliste**, Edições 14-15. França : Editions Borderie, 1977.
- RAABERG, G. **The Problematics of women and Surrealism** In CAWS, M. A; KUENZLI, R. E; RAABERG, G; *Surrealism and Women*. Cambridge, MA: MIT, 1991.
- WHITE, Palmer. **Elsa Schiaparelli: Empress of Paris Fashion**. Nova York : Rizzoli International Publications, 1986.