

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 espectador. 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 seu ofícios em 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)

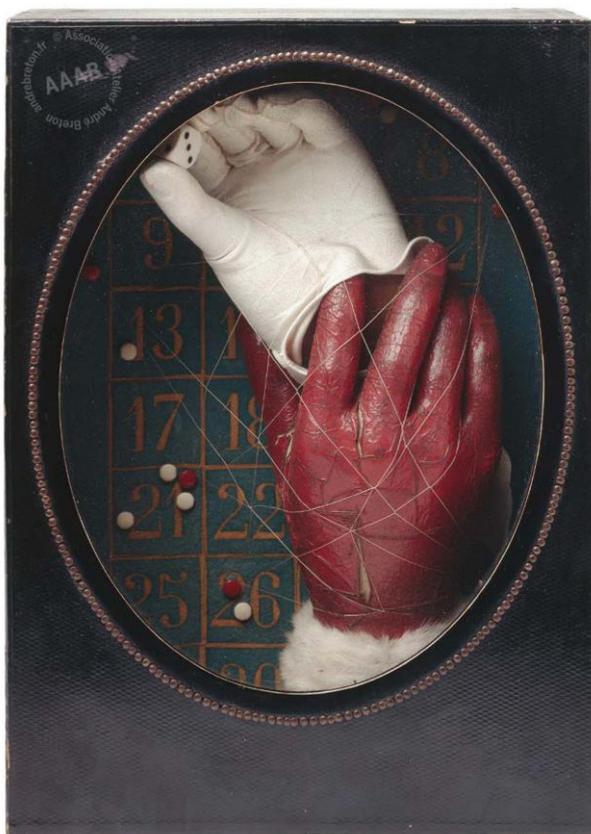


Figura 02 - Valentine Hugo. *Objeto de Função Simbólica*, 1931. (Fonte: BELTON, 1995, p. 262)



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.